4° L. eleg. g.
53 r = 111
Recensionum

Diejenigen Mitglieder, welche die Bibliothek benützen wollen, haben nachfolgende Vorschriften zu beobachten:

a) Nue gebundene Bücher können abgegeben werden.

b) Kein Mitglied kann mehe als ein Buch auf einmal nach Hause nehmen.

c) Politische Zeitschriften dürfen auf 8, die übrigen Zeitschriften im ersten Jahre nach ihrem Erscheinen auf 14 Tage, in dee Folge auf 4 Wochen nach Hause gegeben werden; doch steht jedem Mitgliede frei, sich nach Ablauf dieser Zeit dasselbe Buch wiedee geben zu lassen, wenn kein anderes Mitglied auf dasselbe voegemerkt ist. Im Falle der Konkurrenz hat derjenige das Vorrecht, welcher sich zuerst gemeldet hat.

d) Konversations-Lexika, Wörter- und andere Hilfsbüchee, Landkarten und Kupferstiche werden niemals nach Hause gegeben, sondern müssen stets im Lesezimmer zum allgemeinen Gebrauche bereit gehalten werden.

e) Bei dem Empfange eines Buches haben die Mitglieder einen Haftschein zu unterzeichnen, welcher bei der Zurückgabe des Buches wieder ausgehändigt wied. Liefert ein Mitglied das Buch nach festgesetztem Termine nicht ein, so ist dasselbe durch den Ausschuß zur Ablieferung aufzufoedern. Wied dieser Auffoederung binnen 3 Tagen nicht entspeochen, so wird das Buch auf Kosten des Säumigen nen bestellt, und kann später das ausgeliehene Exemplae, wenn es auch zurückgegeben werden wollte, nicht mehr angenommen werden.

Ist durch Schuld eines Mitglieds ein Werk unvollständig geworden, und kann der fehlende Theil nicht einzeln erlangt weeden, so wied das ganze Werk gleichfalls auf Kosten des Säumigen angeschafft, demselben aber das unvollständig gewordene Exemplae hinausgegeben. — Desgleichen ist jedes Mitglied füe sonstige durch seiu Verschulden entstandene Defekte zum Ersatze verpflichtet.

<36622188190013 S

<36622188190013

Bayer. Staatsbibliothek

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

(XI. Jahrgang.)

1865.

Erſtes Halbjahr.

(Januar — Juni.)

Wien.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgische und musikalische Aufsätze.

Ein altperuanisches Drama. Von F. Lichterfeld . . . 17
Mozartiana. Von L. v. Sonnleithner 33, 97
Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier. Von L. Köhler 51, 68
Zur Mozart Biographie. Von A. v. Wolzogen . . . 81
Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren. Von J. Gundling 83, 119
Ein ungedruckter Brief Beethoven's 98
Zu Schiller's „Wallenstein". Von F. Lichterfeld . 117
Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. Von W. Koffka 129, 145, 161
Das Instrumenten Museum des Pariser Konservatoriums. Von E. Parthe 133
Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's. Von M. Hauptmann 148, 179
Mozart's verdeutschter „Figaro" (C—x) 177, 209
Herr Louis Köhler als musikalischer Geschichtsschreiber. Von G. Eitner 182
Zur Lebensgeschichte des Antonio Coldora. Von L. v. Sonnleithner 225
Entgegnung Von L. Köhler 231
Zur Charakteristik der heutigen Pariser Theater. Von H. Marbach 273, 289
Ueber Theaterverwaltung. Von C. Th. Eccarius . . 305
Otto Ludwig. Von K. Lemcke 321
Medaillen auf berühmte Tonkünstler, Sänger und Schauspieler. Von A. Grenser 325
Das heutige deutsche Theater 353, 369, 385
Mozart, Sonate in C-moll für das Pianoforte. (C—x.) 339
G. Nottebohm, Zwei unter Mozart's Namen herausgekommene Klaviersonaten 372

Aufsätze lokaler Gattung.

Fichtner's Abschied (γ) 49
Wie lange noch Hoftheater? (Φ) 113
Wiener Operntheater. 1864—1865. Uebersicht der Leistungen 193
dto. dto. Statistisches Verzeichniß 196
Wiener Konzertsaison 1864—1865 . . . . . 241, 257
Die italienische Oper. Uebersicht 337
„ „ „ Statistik 338

Dramatische und musikalische Literatur.

R. Schumann, Requiem für Chor und Orchester. (v. Br.) 20
O. E. Lindner, Zur Tonkunst. (v. Br.) 99
„Prinzessin Montpensier". (E. H.) 102
G. Nottebohm. Ein Skizzenbuch von Beethoven. (v. Br.) 139
Neue Ausgaben von S., E. und F. Bach (v. Br.) . . 212
A. W. Ambros, Geschichte der Musik, 2. Bd. Bespr. von O. Paul 226, 243, 389
H. Berlioz, „Die Trojaner in Carthago". (v. Br.) 260, 277
A. W. Thayer, Chronologisches Verzeichniß der Werke Beethoven's. (v. Br.) 326

Biographien und Nekrologe.

Alois Ander 1
Josef Proksch 53
Karl Fichtner 65
Karl Birnbaum 115
Auguste Crelinger. (H. Th. R.) 258
Josef Preisinger 388

Größere Theater- und Musikberichte.

Berliner Musikberichte. Von Otto Gumprecht 85, 215, 279, 373
Braunschweiger Musikfest (A. G.) 393
Brünner Musikbericht. Von W. Karl 310
Christianiaer Theater- und Musikbericht (E.) 118
Dresdener Theaterbericht (P.) 394
Der Tonkünstlerverein zu Dresden (N.) 136
Dresdener Theater- und Musikzustände (N.) . . . 21, 219
Frankfurter Konzertbericht (H. B.) 198
Kopenhagener Theater- und Musikbericht (E. L.) 89

Digitized by Google

Leipziger musikalische Zustände. Von O. Paul 295, 307, 344, 359
Olmützer Theater- und Musikbericht (pp.) 250, 298
Pester Theaterbericht (D) 71
Prager Konzertbericht (ϰ) 73
Das deutsche Theater in Prag (F.) 183, 342
Schweriner Theater- und Musikbericht (E. H.) 7, 217, 282, 332
Stockholmer Theater- und Musikbericht (L.) 39
Stuttgarter Theater- und Musikbericht (l.) . 200, 232, 377
Pariser Theaterbriefe (A. F.) 5, 36, 55
Pariser Theater- und Musikbericht (P—e) 165, 261, 328, 356
Die Generalprobe der „Afrikanerin" in Paris (E. P.) . 293

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

Neue Stücke.

„Frauenfreundschaft" 64, 90
„Exzellenz" 64
„Rezept gegen Schwiegermütter" 64
„Mutterglück" 80, 128, 168
„Katharina Howard" 103, 168
„Prinzessin Montpensier" 168, 203
„Doktor Treuwald" 220
„Ein Pelikan" 265, 312
„Flatterſucht" 334
„Der Kaufmann" 380

Alte Stücke.

„Maria Stuart" 10
„Götz von Berlichingen" 10
„Die Journalisten" 10, 365
„Der Ring" 10, 24
„Die unglückliche Ehe durch Delikatesse" 24
„Egmont" 25
„Bürgerlich und Romantisch" 57
„Die Bekenntnisse" 57
„Emilia Galotti" 57
„Das letzte Mittel" 75
„Ein deutscher Krieger" 90
„Wilhelm Tell" 91
„Der Marquis von Seigtière" 365
„Der Kaufmann von Venedig" 381
„Hermann und Dorothea" 396
„Der Jude" 396
„Die Jäger" 396

Gastspiele und Debüts.

Hr. Kraſtel 312
„ Marr 365, 380, 396
Frl. Schneeberger 366, 380

Repertoirbemerkungen 167, 312, 333, 415

Operntheater.

Neue Opern.

„Concini" 76, 104
„Dinorah, oder: Die Wallfahrt nach Ploermel" . 170, 208

Aeltere Opern und Ballette.

„Lucia" 41
„Robert der Teufel" 42
„Fidelio" 42
„Der Prophet" 106, 141
„Die lustigen Weiber von Windsor" 141
„Tannhäuser" 155
„Figaro's Hochzeit" 156
„Robert und Bertrand" 221
Repertoirbemerkungen 10

Gastspiele.

Frl. v. Murska 41, 171, 203
Hr. Ferenczy 41
Frl. Stehle 121, 141, 155, 160
Hr. Eppich 172, 203
Hr. Steger 222
Frl. Rotter 222

Italienische Oprr.

„I Lombardi" 221
„La Traviata" 221
„Il Barbiere" 268
„La Favorita" 268
„La forza del destino" 284
„Tutti in maschera" 320, 334
„Cenerentola" 349
Personalschilderung 268

Carltheater.

„Die Schwätzer von Saragossa" 32
„Lieschen Wildermuth" 44
„Rezept gegen Schwiegermütter" 48
„Er hat etwas vergessen" 64
„Aurora in Oel" 64
„Die Braut aus der Provinz" 64
„Der Regimentszauberer" 91
„Die Dame mit den Kamelien" 124
„Im Waggon" 172
„Der Photograph" 172
„Unser Johann" 172
„Die Leiden junger Frauen" 172
„Laß den Cäsar los" 172
„Fremde Federn" 189
„Bruder Liederlich" 223
„Die Schneider von Kabul" 223
„Haus Rohrmann" 235
„Alte Junggesellen" 313
„Demi Monde" 336

Digitized by Google

Gastspiele und Engagements.

Hr. Bünauſſen 172
„ Nirolini 172
„ Reichenbach 381
„ Dreßler 381
„ Tetzlaff 381
„ Julius 381
„ Suvar 381
Frl. Sternau 381
„ Woßmann 381
Hr. Weihrauch 400
Frl. Zahorz 400
Hr. Lobe 400

Theater an der Wien.

„Wallenſteins Tod“ 11
„Narciß“ 11
„Der Kaufmann von Venedig“ 43
„Hans Jürge“ 43
„Emilia Galotti“ 43
Singer-Akademie 58
„Nach der neueſten Mode“ 58
„Graf und Gräfin“ 58
„Henri III. et sa Cour“ 112
„Les filles de marbre“ 122
„Antony“ 123
„Nogerl und Handſchuh“ 123
„Frau Othello“ 157
„Narr Eiß“ 157
„Die Giftmiſcherin“ 157
„Die ſchöne Helena“ 187
„Jäcklein, oder die Weiber von Weinsberg“ 222
„Die Zwillingsbrüder“ 288
„Revüe 1835—1865“ 300
„Ein ausverkauftes Haus“ 300
„Der Wildſchütz und die Sennerin“ 349
„Der geheimnißvolle Dudelſack“ 350
„Eine feſche Gabel“ 368
„Zu ebener Erde und im erſten Stock“ 400
„En passant“ 416
„Ein moderner Türke“ 416

Gastspiele und Debüts:

Hr. Dawiſon 11, 32, 43, 58, 96, 112
Hr. Laſarrière 112
Frl. Chriſt 288
Frl. Wierer 384

Joſefſtadt.

„Drei Nächte“ 12
„Das Herz hat Recht“ 124
„Das Soldatenkind“ 158
„Die Regentrude und das Feuerwichtel“ 204
„Franz Müller“ 256
„Die Amſel“ 271
„Wiener und Mexikaner“ 288
Gaſtſpiel der Akrobatengeſellſchaft des Beni Zaug-Zoug 288

Thaliatheater.

Schillerfeier 304

Wiener Konzertbericht.

Hr. Derffel 12
„ Pfeffer 13
Philharmoniſche Konzerte 25, 60, 92, 124, 189
Laub'ſches Quartett 25, 58, 77, 107, 158
Hellmesberger'ſches Quartett 26, 59, 77, 108
HH. Hofmann und Kremſer 27, 59, 92
Fr. Markhl-Wiewe 27
Frl. Hauffe 77
Hr. Reichard 77
Mad. Viardot-Louis 110, 142
Hr. Engel 158
Geſellſchaft der Muſikfreunde 173, 205, 237
Akademiſcher Geſangverein 204
Männergeſangverein 223
Singakademie 236
Geſellſchaft „Haydn“ 236

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

Scarlatti, D. Achtzehn Klavierſtücke, herausgegeben von G. v. Bülow (v. Br.) 14
Prölß, R. „Katharina Howard“, Trauerſpiel (C. L.) . 28
Heiſe, P. „Mellem Sivene“, Lieder (H—l.) 61
Beronek, J. „Ave Maria“ (H—l.) 61
Schweida, R. „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ (H—l.) . 61
Kles, Frl. „In einem kühlen Grunde“ (H—l.) 62
Eilers, Alb. „Die blauen Frühlingsglocken“ (H—l.) . . 62
Reichelt, Guſt. Charakteriſtiſche Piecen (H—l.) 78
Deditius, K. Lina-Polka (H—l.) 78
Löffler, R. „Aus meiner Mappe“ (H—l.) 78
Raff, J. „Le Galop“ (H—l.) 78
Willmers, R. Réflexions harmoniques H—l. . . . 78
Löw, Joſ. Soldatenchor und Marſch aus „Gounod's Fauſt“ (H—l.) 78
— Compositions de Salon pour Piano (H—l.) . . . 78
Lecerf, J. Am. „Chant“ und „Lieder“ (H—l.) . . 110
Heyſe, Paul, „Hadrion“, Tragödie (H. Th. R.) . . . 173
Herzog, J. G., Album für Organiſten ( ) 252
Grädener, C. Trio (v. Br.) 313
Lee, L. Trio (v. Br.) 313
Schumann, Rob. Spaniſche Liebeslieder (v. Br.) . . 315
Hiller, F. und Petzhald, E. v., „Chriſtnacht“, Cantate 315

Digitized by Google

Hiller, F. „Palmsonntagmorgen“ 315
Rötscher, H. Th. „Dramaturgische Blätter“ (g.) . . 335
Eggers, G., Lieder und Klavierstücke (h.) 366

Korrespondenz-Nachrichten.

Bamberg (///) 44
Berlin (♂) 45, 62, 111, 142, 159, 206, 238, 253, 285, 315, 350 382, 397
Braunschweig (A. G.) 15, 191, 302
Brünn (W. K.) 29, 125, 191
Dresden (P.) 142, 238
Frankfurt a. M. (H. B.) 254
Frankfurt a. M. (F. L. N.) 367
Graz (!!) 29, 126, 316
Innsbruck (C. P.) 15, 174, 317, 398
Leipzig (O. P.) 15
Leipzig (sch.) 62, 93, 206, 254, 318, 382
München (γ) 46, 78, 270
Olmütz (pp.) 93, 318
Prag (H) 30, 191, 383
Prag (F.) 46, 79, 126, 174, 254, 286, 398
Prag (∞) 174
Stuttgart (l.) 47, 94, 302
Wiesbaden (B.) 30, 95, 351, 399

Kleine Chronik.

Tadenliste von 1864 31
Londoner Weihnachts-Darstellungen 31
Eidos Acides in London 31
Neues Tenorphänomen 31
Goethe's „Faust“ in Turin 31
Fr. Ristori 31
Theatergeschichtliche Belletristik 31
„Die Nibelungen“ in Karlsruhe 31
Fr. Damböck-Straßmann 31
Benedix 31, 368
Französische Novitäten 48, 111, 159, 303
Gewandhauskonzerte . 48, 80, 96, 111, 128, 160, 207, 224
Neue Dramen . . 48, 95, 159 160, 208, 240, 368, 400
Saison-Eröffnungen 48
Vorlesungen 48
Neue Shakespeare-Ausgabe 80
Gürzenich-Konzerte 80, 112, 255
Broschüre über Hoftheater 80
Prafch Denkmal 80
Neue Opern . . 95, 127, 160, 207, 239, 351, 368, 400
Frl. Lichtmay 95
Joachim 96
Neue Theater in Paris 96
Neues polnisches Drama 96
Aus Prag 96, 128, 175, 239, 240, 271, 352
Rötscher's „Dramaturgische Blätter“ 96
Theaterbrand 111
Meyerbeer's „Afrikanerin“ 111
Sängerin Vitali 111
Händel-Feier 111
Mendelssohn-Stiftung 111
Dresdener Sängerfesthalle 112
Musikfeste 112
Moderne Beiträge zur Geschichte der Censur 127
Aus Weimar 127
Die Paulinier in Leipzig 128
Aus Hamburg 128
Aus Leipzig 128, 159, 271, 320, 336
Otta Ludwig † 144
R. Wagner am bayrischen Hof 144
Auszeichnungen 144, 351
Lübeck † 144
Theater-Aktien-Gesellschaft in Mainz 144
Konzerte 144
„Die Zauberflöte“ in Paris 141
Aus Olmütz 144
Meyerbeer's „Afrikanerin“ 159
Gounod's „Médecin malgré lui“ 159
Theater-Association in der Schweiz 159
Fr. v. Bärndarf 159, 175,
Frl. v. Asten 159
Ein Gastspielerträgniß 175
Zur Marseillaise Frage 175
Aus Brüssel 175, 336
Frl. Kraft's Prozeß 175
Aus dem Haag 175
Beethaven-Gesellschaft in London 175
Riesen-Konzertsaal 175
Weibliches Kammermusik-Quintett 175
Karoline Ferni 175
Der getanzte Suez-Kanal 175
Der polnische Lustspieldichter Fredro 175
Todesfälle 175
Opern in der Scala 207
Londoner Opernsaison 207
Aus Petersburg 207
„Don Karlos“ unverkürzt 207
Dawison's Oedipus-Darstellung 207
Joseph Schmidt † 207
Jubiläen 208, 239
Exdirektor Schwemer 208
Direktionen Veränderungen 208
Beethaven-Arrangements 208
Offenbach gegen Barney 224
Giuditta Pasta † 224
Herzenskran Direktor 239
„Franz Müller“ 239
Aus Graz 239
Tonkünstlerversammlung des allgem. deutschen Musikvereins 239, 384
Medori 239
Köstling's „Kolumbus“ 239
G. Hälzel 240
Gounod in Italien 255

Digitized by Google

„Deutsche Schaubühne“ in Wien 255
Aus Breslau 256
Förster in Posen 256
Wolter in Mainz 256
Meyerbeer's „Afrikanerin“ 271, 287
Italienische Oper in London 271, 287
Musikalische Konkurse in Belgien 271
Pansard's „Lukretio“ in Leipzig 271
Aus Dresden 271, 319 352
Aus Pest 271
Mozart's „Schauspieldirektor“ 271
Literatur 271
Direktor Liegert in Paris 271
Dr. Ambros 271
Direktion des Prager Conservatoriums 271
Neue billige Shakespeare-Ausgabe 287
Deutsche Opern in Lausanne 287
Flämisches Drama 287
Aus Karlsruhe 287, 352
Otto Ludwig's literarischer Nachlaß 287
Bach-Biographie 287, 381
Beitrag zur Operngeschichte 287
Fr. Birchpfeifer und das Berliner Oster-Repertoir . 288
Fr. Creliger's Repertoir 288
Mozarteum und Konzert in Salzburg 288
Liszt Abbate 303
Petersburger Konzert-Saison 303
Shakespeare-Verein in Dresden 303
Offenbach bei den Bouffes 303
Ein Drama in der Luft 303
Dresdner Sängerfest 303
Darmstädter Theatersaison 304
Costa's Oratorium „Naaman“ 304
Hanslick's „Vom musikalisch Schönen“ 304
Wagner's „Tristan“ in München 319, 383
„Die Afrikanerin“ in Prag 319
Neues Theater in Prag 319
Quartett-Musik in Italien 319
Guido-Feier 319
Saison-Uebersichten 319, 368, 384
Ein neuer Dramatiker 319
Neues Theater in Arnheim 320
Dawison nach New-York geloden 320
Niederrheinisches Musikfest 320
Aus New-York 336
Donizetti's „Maria Stuarda“ 336
Nürnberger Oratorien Verein 336
Aus Königsberg 336
Saisonschlüsse 336, 384
Finanzielles zu „Tristan und Isolde“ 336
Dumas Theater-Direktor 351
Neue Schumann-Biographie 351
Wiener Hofschauspieler in Berlin 351
Ueber Kindertheater 351
Braunschweiger Musikfest 351
Aus Bremen 351
Ferien der Berliner Hofbühnen 368
Herkules bei der Omphale in neuer Auflage 368
R. Giseke 368
Cherubini's „Medea“ in London 383
Direktor Sasse 384
Liszt's Primiz 384
Fünftes mittelrhein. Musikfest 399
Rota's Nachlaß 400
Beethoven-Literatur 400

Nekrologische Notizen.

A. Stölzel 31
Nowakowski 80
G. W. Körner 96
Ramani 112
W. v. Beckerath 112
F. Schierer 128
Otto Ludwig 144
J. H. Lübeck 144
Bartilla 175
Fr. Albertine Kläger 175
Zehle 175
Dietsch 175
Bielezicky 176
Josef Schmidt 207
Giudito Pasta 224
Sängerin Stoudt 368

Lokales.

Burgtheater.

Novitäten und Reprisen 63, 64, 128, 160, 192, 256, 272
Engagements 63
Gastspiele 224
Verschiebungen 16
Personalien 16, 64, 128
Grillparzer's 75. Geburtstag 32
Unter Laube eingereichte Stücke 32
„Das letzte Mittel“ 63
Logen-Abonnement 96
Hofschauspieler auf Vorstadtsbühnen 160
„Oesterreichische Revüe“ über Fichtner 176
Schluß vor Ostern 224
Demolirung 384

Operntheater.

Novitäten und Reprisen 64, 96, 128, 320
Engagements 208
Gastspiele 32, 160, 240
Verschiebungen 272
Personalien 32, 48, 63, 160
Italienische Oper 160, 208
Wechtel-Frage 32, 48
Krippentheater 80

Die „Wiener Abendpost" als Vertheidigerin 176
Sperrsitz Börse 176
Kapellmeister Esser 176
Jasef Ronk 271
Abonnements-Fortschritt 304
Offenborung für die nächste deutsche Oper 320

Vorstadttheater.

Carltheater 16, 32, 48, 64, 176, 208, 272, 288, 320, 336, 368, 400
An der Wien 16, 32, 48, 64, 96, 112, 128, 176, 272, 288, 320, 368, 384, 400
Josefstadt 64, 176, 192, 256, 271, 288, 400
Tholiatheater 304

Verschiedenes.

Dawison's Gastspiel 16, 32, 48, 64, 96, 112
Konzerte 16, 48, 64, 80, 96, 112, 128, 160, 176, 192, 208 228
Direktor Treumann 48
Löwe's „Concini" 48
Hr. Klerr 48
Singakademie 64
Laferriere an der Wien 96, 112, 128
Kirchenmusik-Vereine 96
Junius novus 112
Kostümtreue 112
F. Schierer † 128
Hof Konzert 160
Auszeichnungen 176
Frl. Banhelier's Akademie 176
Kankaedia-Vaestellung 176, 192, 208
Grillparzer's „Esther"-Fragmente 176
Gesellschaft der Musikfreunde 176
Künstlersoireen 192
Neues Opernhous 192
Ein sechstes Theater 208
Eine Theaterschule 208
Bürgerspital-Akademie 208
Zöglingsproduktion des Konservatoriums 224, 256
Wiedereröffnung der Theater noch Ostern 240
Der Musikreferent der „Wiener Zeitung" 240
Erwiderung gegen die „Niederh. Musik-Ztg." 240
Gemaßregelte Schauspieler 240
Hrn. Grädener's musiktheoretischer Kurius 240
Fürst's Singspielhalle 256
Hr. Knaack und Frl. Gallmeyer 256
Lewinsky's Vorlesung 256
Theatercensur 271, 400
Akademie für Hopp 272
Frl. Müller's Abschied 272
„Allgemeiner Beamten Verein" 272
Altlerchenfelder Kirchenmusikverein 272
Textbuch des „Don Giovanni" 288
Studenten-Darstellung der „Räuber" 288
Dantefeier 304, 320
Lincoln dramatisirt 304
Die Apokolypie der Haftheater 352
„Le supplice d'une femme" 352
Komiker Röhring 352
Thätigkeit der Vorstadttheater 352
Schutzlosigkeit der Bühnen-Mitglieder 384
Volkskonzert im Prater 400

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

№ 1. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 7. Januar. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Gerold, Schulengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Alois Ander — Theaterbriefe aus Paris III — Schweriner Theaterbericht — Wiener Theaterbericht Burgtheater (Repertoir, „Der Ring"), Operntheater (Repertoir), An der Wien (Dawison), Josefstadt (Novität). — Wiener Konzertbericht (Hr Dessel, Hr. Pfeffer). — Neue Eschei Korrespondenz-Nachrichten (Innsbruck, Leipzig) — Lokales.

Alois Ander.

Ein kritischer Rückblick auf seine künstlerische Laufbahn.

γ. — Diese Blätter haben vor wenig Wochen mit der Meldung von dem traurigen Ende des vielbeliebten Sängers sofort die vorhandenen spärlichen Daten aus seinem Leben mitgetheilt und ein Verzeichniß seines Repertoirs daran gereiht. Es erübrigt uns jetzt eine wichtigeee Pflicht, eine umfassendere Aufgabe: die Schilderung eben jener künstlerischen Individualität, deren Laufbahn, so glänzend und freudenvoll begonnen, von den Wechselfällen irdischen Glückes hart betroffen, so schnell und grauenvoll geendet hat. Wir fürchten zwar, daß unsere Schilderung unter den Verehrern des Dahingeschiedenen vorerst wenig Anklang finden werde; dies kann uns jedoch weder in unseren Ansichten beirren, noch vom Aussprechen derselben zurückhalten, aus Gründen, die unsere Leser der folgenden Darstellung entnehmen mögen.

Mit der Bezeichnung „Naturalist" pflegt man seit jeher, wie mit ähnlichen Schlagwörtern, Mißbrauch zu treiben, und neuerdings hat man sie mit besonderer Vorliebe auf solche Sänger angewandt, welche, bei fast gänzlichem Mangel an Schule, durch einen glücklichen Instinkt und brillantes Stimm-Material oft sehr bedeutende Wirkungen erzielen. Alois Ander war erwiesenermaßen nicht im Besitze solcher Mittel, — und doch war auch er in vielen wesentlichen Punkten ein glücklich begabter Naturalist.

Gleich so vielen Sängern der Neuzeit war auch Ander wesentlich Autodidakt. Nach der musikalischen, wie nach der dramatischen Seite seiner Kunst hat er sich selbst emporgearbeitet. Ehren wir ein solches Streben, aber verhehlen wir uns nicht die nothwendige Unvollständigkeit seiner Resultate. In dramatischer Hinsicht ist es Ander allerdings gelungen, sich in staunenswerther Weise zu höheren Wirkungen, zur künstlerischen Beherrschung seines Stoffes aufzuschwingen, in der höhern Ausbildung des Gesangsvortrages dagegen ist er zeitlebens hinter den Anforderungen, die man an einen wahrhaft großen Sänger von gediegener Bildung zu stellen hätte, fühlbar zurückgeblieben, und je mehr echtes Talent aus seinen Leistungen hervorleuchtete, desto mehr mußte man bedauern, daß diese poetische Kraft nicht in gediegener Schule geläutert und geformt worden war. Wir meinen hiemit namentlich die Stimmbildung, die Vokalisation und den Vortragsstyl, und wollen uns sofort näher hierüber aussprechen.

Unser Standpunkt bei Beurtheilung eines Opernsängers ist der Art, daß der Schwerpunkt unserer Anforderungen konsequent auf den Gesangsstyl zu liegen kommt. Wir glauben damit nicht einseitig musikalisch zu urtheilen, wollen uns aber vornehmlich vor der entgegengesetzten Einseitigkeit, der Vorliebe für das „dramatische" Sängerthum hüten. Wir halten es mit den Opernsängern wie mit der Oper selbst, die ohne dramatisches Element nicht existiren kann, ihren Schwerpunkt aber in der Musik finden muß, und zwar speziell im Gesang. Der Text ist bei einer Oper gewiß eine Nothwendigkeit; wenn wir aber etwas entbehren sollen, was Einem ja in menschlichen Dingen nur zu oft auferlegt wird, so werden wir doch eine

Digitized by Google

Oper ohne Text einem Text ohne Musik (Oper können wir wohl im ersten Falle sagen, im zweiten kann man es nicht einmal mehr so nennen) unbedingt vorziehen. Ebenso wünschen wir stets die Vereinigung des dramatischen mit dem Gesangsvermögen bei dem Opernsänger; bleibt uns aber die Wahl, so würden wir — da es sich ja hier nicht um gänzlichen Mangel, sondern um stärkeres Ausgeprägtsein dieser oder jener Eigenschaft handelt — ohne Zaudern den vollkommenen Sänger mit gewöhnlichem Darstellungsgeschick dem genialsten Schauspieler, der nicht singen kann, vorziehen.

Was man gemeinhin „musikalisch sein" nennt, das besaß Ander unzweifelhaft. Wir meinen jene solide musikalische Unterlage, die fast jeder deutsche oder böhmische Schullehrerssohn von der Natur und vom Herrn Vater mitbekommt: reine Intonation, sicheres Treffen, Takt und Tempofestigkeit, musikalisches Gedächtniß. Niemand wird sich erinnern, daß Ander je gefehlt hätte; daß es ihm schwer werde, eine Partie auswendig zu lernen, klagte er nur vor zwei Jahren bei dem unglücklichen Versuch, den Wagner'schen Tristan einzustudiren, und so sehr war man von seiner eminenten musikalischen Begriffsfähigkeit überzeugt, daß man der Unverdaulichkeit der Wagner'schen Musik unbedingt alle Schuld zuschrieb, während wohl auch die ersten Spuren der verheerenden Geistesstörung ihren Theil daran haben mochten. Desgleichen erinnert sich Schreiber dieses, wie befremdend es ihm war, als er Ander als Don Ottavio am 1. Juli v. J. zum ersten Male falsch singen hörte, so wenig war man derlei bei ihm gewohnt.

Diese musikalische Unterlage, so nothwendig sie ist, genügt aber nicht, wo es sich um so viel Wichtigeres, um Stimme, Stimmbildung und Vortrag handelt.

Ander's Stimme war ein Tenor von mäßigem Umfange, nach der Tiefe hin beschränkt, in der Höhe mit Leichtigkeit zum b, allenfalls auch zum h gelangend, in allen Lagen von ziemlich gleichmäßigem, dunklem Timbre, mit dünnem Falsett. Auf den echten Tenorklang heller Farbe mußte man von vornherein verzichten, ebenso auf besonderen Schmelz und Weichheit, wie sie nur seltenen Stimm-Exemplaren eigen sind. Dessen ungeachtet galt Ander's Stimme Vielen für schön, worüber eigentlich nicht zu streiten ist, denn die Menschen nennen meist schön, was ihnen gefällt, was sie anmuthet, und Ander's Stimme war durch die voll ausströmende, innere Empfindung allerdings momentan künstlerisch beseelt und imponirte dann durch den männlichen edlen Charakter ihrer Vibration.

Sei nun dem — in Bezug auf den Klang — wie ihm wolle, keineswegs war Ander's Stimme frühzeitig fachmäßig gebildet worden, und das hieran Versäumte konnte später nicht mehr nachgeholt werden. Es ist notorisch, daß Ander keinen, oder zum mindesten keinen zweckmäßigen Gesangsunterricht genossen hat. Was er als Sänger leistete, verdankte er vielleicht einigen vereinzelten fruchtbringenden Winken erfahrener Kunstgenossen *), sicher aber größtentheils sich selbst, dem eigenen ungemein regen Vorwärtsstreben; was ihm fehlte, hätte aber nur ein mehrjähriger, regelrechter, gediegener Unterricht ihm geben können. Zu dem Mangel eines solchen gesellte sich noch die Gefahr der frühzeitigen Betheiligung am Männergesangverein, dessen eventuelle gesellige Vortheile den unwiderbringlichen Schaden des hohen Chorsingens und der Vokalquartett Produktionen nicht aufwiegen. Wie viele Tenoristen gibt es nicht in Wien, die als Gesangsvereinler ihrer ursprünglich gesunden Stimme die höchsten Töne gewaltsam entringen und als fetirte Quartettsänger aber im Vortrage Proch'scher Lieder die große und kleine Gevatterschaft in den siebenten Himmel versetzen, — die aber nicht im Stande sind, einen Ton ohne Tremolo auszuhalten, geschweige eine ordentliche Skala zu singen. Ander scheint das zum Theil auch erprobt zu haben und kam — sagen wir es offen, — zum Theil schon verbildet auf die Bühne.

Es zeigte sich dieses sofort am Stimm-Ansatz: die Töne quollen nicht frei und leicht aus der Brust, es waren zumeist gedrückte Gaumentöne, die mit Beigabe eines Hauchlautes emittirt wurden und denen seine Neigung, beim Singen die Zähne zusammenzupressen, einen Anstrich von Härte gab, dem sich auch ein öfteres krankhaftes Zittern beigesellte. Fachmänner wissen, wie sehr durch eine zur zweiten Natur gewordene falsche Stimm-Emission nicht nur die Schönheit, sondern auch die Gesundheit der Stimme leidet. Bei schlechtem Ansatz singt sich's nach einmal so schwer, um so schwerer, wenn das Organ, wie bei Ander, ohnehin nicht zu den ausdauerndsten gehört.

*) Aus den Daten, welche Dr Hanslick nach Angaben des Hrn Ranzoni (Ander's Schwager) in der „Neuen freien Presse" kürzlich veröffentlichte, hätte Ander seine Gesangsbildung der jeweiligen Anleitung und Beihilfe der Sängerin Hasselt, ferner Wild und namentlich den Anweisungen des Tenoristen Schiele zu verdanken, welche aber alle zusammengenommen, trotz ihrer individuellen Verdienste, doch keinen guten Singlehrer aufwiegen.

Digitized by Google

Es war daher kein Wunder, daß der überdies sehr nervöse Künstler stets mit sichtbarer Anstrengung (so daß man ihm die Halsadern förmlich anschwellen sah) seinem Berufe nachkam, zeitweise durch Halsaffektionen und Nervosität von demselben entfernt, dann wieder mit verdoppelter unnatürlicher Anspannung zu demselben zurückkehrend.

Eine schöne reine Vokalisation war unter solchen Vorbedingungen schwer möglich und auch wirklich nicht vorhanden, die klare Abstufung von einem Ton zum andern wesentlich erschwert. Von Läufen und Trillern sehen wir ganz ab, derlei Lappalien verlangt unser aufgeklärtes Publikum von keinem „dramatischen" Sänger mehr; aber Ander konnte faktisch keine vier Noten schnell und gleichmäßig hintereinander singen, ein Mordent hatte für ihn seine bedeutenden Schwierigkeiten und, obwohl er im getragenen Gesang durch sinnigen und feurigen dramatischen Ausdruck glänzte, war doch auch hier seine Gesangstechnik eine mangelhafte. Im Portament z. B., statt jenes schmelzenden Uebergangs von einem Ton zu einem andern, weiterliegenden (in der Sext z. B.), den man mit einer schönen Wölbung von einem Ufer zum andern vergleichen könnte, gewöhnte er sich (und das Publikum) — da seine Stimme nicht weich, sein Ansatz nicht sicher genug war — an jenes häßliche Hinübergleiten, mit der fast chromatischen Berührung der Zwischentöne. Auch ließ er sich in der Kantilene durch sein überströmendes Gefühl zu Willkürlichkeiten der Betonung und Rhythmisirung verleiten — Betonung der unwichtigen Note, statt der Hauptnote eines Taktes, Vorwegnahme des erst im nächsten Takte kommenden Tons, Verschleppung der Zeitmaße u. dgl. m. — die von einem Laienpublikum an seinem Lieblingssänger, der es durch wahrhaft poetische Leistungen entzückt, selbstverständlich nicht geahndet, oft kaum bemerkt werden, die jedoch einer gerechten, sachkundigen Kritik nicht gestatten, das, was entweder eine Lücke oder eine Ausschreitung bildet, gutzuheißen.

Zu diesen Mängeln rein musikalischer Gattung gesellte sich auch noch eine Aussprache, die nach zwei Seiten hin störend wirkte, denn sie war erstens von nationalen Anklängen wesentlich getrübt (Ander war ein Mährer), und zweitens war unseres Künstlers Worteintheilung mitunter auffallend fehlerhaft, so bei allen Diphthongen, welche er im Singen gewaltsam zu trennen pflegte, wenn sie unter zwei odrr mehreren Noten zu stehen kamen; z. B. das Wort „allein" theilte er: „alla — in", oder sprach gar wie im „Lohengrin" statt „Land und Leut'" — „Land und La—it'" u. d. m. Daß seine Prosa demgemäß auch nicht eben viel erfreulicher war, als die seiner Kollegen böhmischer oder wienerischer Abkunft, braucht kaum hinzugefügt zu werden, doch traten solche Fehler schon an und für sich nicht so bedeutend hervor und wurden namentlich durch sein intelligent durchdachtes Spiel, durch die Wärme seiner Darstellung in den Hintergrund gedrängt.

In der That gelangen wir auch, wenn wir uns vom Ton-Material und der Gesangstechnik, vom eigentlich musikalischen Vortrag ab, und mehr den dramatischen Qualitäten zuwenden, zu wesentlich erfreulicheren Resultaten, die der Erinnerung an die künstlerischen Verdienste des Verewigten ganz anders günstig lauten, und den Ruf, den er sich in Wien erworben hat, erklären helfen.

Wir begegnen da vor Allem der Himmelsgabe, die nicht zu erkaufen und nicht zu erlernen, freilich wohl aber auszubilden ist: dem ursprünglichen Talent. Dieses Talent aber hatte einen wesentlich schauspielerischen Anstrich. So wenig man es dem steifen Debutanten vom 22. Oktober 1845 ansehen konnte, doch war drr Schauspieler in ihm lebendiger und wirkungskräftiger als der Sänger. Wiewohl eine musikalisch sichere, war er doch keine musikalisch feine Natur, und bewährte für Alles, was in die Kategorie stylvoller Gesangseffekte gehörte und nach dieser Richtung hin Geschmack und Studium erforderte, wenig Sinn, desto mehr aber für jede echt dramatische Wirkung, von den äußeren Behelfen der Bühnenroutine bis zu den erschütternden Aeußerungen tief innerster Erregung, von der sinnigen Einzelnüance bis zu der Kunst konsequenter Charakter-Auffassung und Durchführung.

Ander's Erscheinung nahm das Publikum immer sichtlich für ihn ein. Seine wohlproportionirte Gestalt hatte das richtige Bühnenmaß: nicht zu groß, nicht zu klein. Die anfängliche Steifheit der Bewegungen hatte er bald überwunden, in erstaunlich kurzer Zeit war er auf den Brettern heimisch geworden und zeichnete sich bald durch den edlen Anstand seines ganzen Wesens und Benehmens aus. In Gebärden, Mimik und Ausdrucksweise wußte er sich über die konventionelle Opernschablone zu erheben, sein Spiel war durchdacht, tief empfunden und die Art, wie das Maß des Ausdruckes meist richtig getroffen, der

Charakter des Darzuſtellenden meiſt richtig erfaßt, vom erſten bis zum letzten Momente der Rolle ernſt und emſig durchgearbeitet, in den kulminirenden Scenen oft von erſchütternder Wahrheit und ſeltener poetiſcher Weihe. Wohl konnte man ſich nicht verhehlen, daß ihn zuweilen die innere Erregtheit ſeines Temperamentes weiter führte, als die Gattung der Rolle oder die äſthetiſchen Anforderungen es verlangten. So z. B. erhielten alle jene Rollen, die man in der Opernſprache die rein lyriſchen nennt, durch ihn einen Anſtrich von Pathos und Heroismus, der freilich z. B. durch die Energie des Ausdruckes dem Schikaneder'ſchen Tamino eine wohlthuende Würde verlieh, die aber den ſüßen Mozart'ſchen Melodien nichts weniger als angemeſſen war. Ander neigte eben ſtets mit Vorliebe dem Heroiſchen zu und gerieth dadurch in Widerſpruch mit den ihm zu Gebote ſtehenden Kräften und mit den Wünſchen des Publikums, welches ihn zumeiſt in ſentimentalen Rollen zu hören liebte. Uns dünkt indeß, Ander habe Recht gehabt, wenn er fand, daß der Charakter ſeiner Stimme (leider nicht auch ihre Kraft) und die Eigenthümlichkeit ſeines Talentes ihn auf das Heldenhafte hinweiſe. Iſt denn nicht ſeine unbeſtritten beſte Rolle — Meyerbeer's Johann von Leyden — eine Heldengeſtalt? Das war die Schöpfung, die ihm das Ruhmesthor geöffnet, diejenige, die ihn mit einem Ruck als anerkannt erſten Sänger hinſtellte, diejenige, in welcher er die größten, wenn auch, dem Charakter des Tonwerkes entſprechend, vielfach nur äußerliche Wirkungen erzielte. Aufgaben einfacherer, aber ſchwierigerer und würdigerer Art waren Mozart's Titus, Gluck's Pylades, Beethoven's Floreſtan und Wagner's Lohengrin, vier Geſtalten, welchen Ander durch wahrhaft künſtleriſche Selbſtverleugnung gerecht zu werden verſtand. Er ſang ſie ſo gut er konnte und ſpielte ſie meiſterhaft, mit einer Ruhe, die ihm ſonſt nicht eigen war, mit einer Weihe, welche mit der Größe der Aufgabe wuchs. Aus ſeinen übrigen Rollen, denen er in Bezug auf Geſangstechnik zum Theil nicht genügte, leuchten einzelne Momente als ſchöne Erinnerungspunkte in uns nach: in „Jeſſonda" das Terzett Nadori's mit den beiden Frauen, in „Lucia" Edgardo's Fluch, im „Tell" der unvergleichlich ergreifende Vortrag des Terzetts, in der „Zauberflöte" Tamino's großes Recitativ, in der „Weißen Frau" die feine Haltung, das humoriſtiſche Spiel, im „Tannhäuſer" die Erzählung u. ſ. w. Der Maſaniello war merkwürdiger Weiſe keine ſeiner Glanzpartien. Sein Raoul war ſehr beliebt, wir konnten dieſer Anſicht aber niemals recht beiſtimmen, unſerem Gefühle nach war ſein Spiel im vierten Akt von einer übertriebenen Leidenſchaftlichkeit, welche ſich hier, wie in Gounod's Fauſt, zum Ausdruck einer ſehr unäſthetiſchen Sinnlichkeit ſteigerte.

Von Wichtigkeit iſt auch die Erinnerung an das, was Ander nicht geſungen, weil es zum Theil die modernen Opernzuſtände charakteriſirt. Von den gangbaren Opern vermiſſen wir in ſeinem Repertoir namentlich den Weber'ſchen Max, der ihm zu tief lag, ferner den Meyerbeer'ſchen Robert, an den er ſich nicht recht wagen zu wollen ſchien, und den Halévy'ſchen Juden, den er die letzten Jahre ſtudiren ſollte, jedoch nicht mehr dazu kam. Von Gluck bekam er nur eine Partie, von Cherubini ebenfalls nur eine zu ſingen, von Spontini gar keine, von Méhul keine u. ſ. w. Dagegen ward Ander meiſt der Träger verunglückter Novitäten, unter welchen nur der Triſtan in Hager's „Jolanthe" und der Wanja in Rubinſtein's „Kinder der Haide" als verhältnißmäßig intereſſante Aufgaben zu nennen ſind.

Als Oratorienſänger hat ſich Ander nur ſelten und ausnahmsweiſe („Schöpfung", „Jahreszeiten") verſucht; er brachte auch auf dieſem Felde die Vorzüge einer intelligenten Auffaſſung und einer von innerer Wärme beſeelten Ausdrucksweiſe zur Geltung, ſo weit ihm dies bei ſeinem mehr dem Theatraliſchen zugewendeten Naturell und ſeiner unvollkommenen Geſangstechnik möglich war. Oefter ſah man ihn als Liederſänger auftreten und zwar mit immer gleichem Erfolge, wiewohl ſein Vortrag weder den feinen muſikaliſchen Schattirungen, noch den engeren Grenzen des Liederſtyles gebührend Rechnung trug, ſondern nur im Ganzen ſtimmungsvoll wirkte, was allein genügte, um ihm die Neigung des Publikums auch auf dieſem kleineren, aber heiklicheren Boden zu bewahren.

Ander hat auch wiederholt in deutſchen Hauptſtädten und an öſterreichiſchen Provinzbühnen gaſtirt, zum Theil mit Glück, zum Theil auch mit kritiſch gemäßigtem Erfolg. Sein eigentlicher Ruf iſt das Werk des Wiener Publikums und der Wiener Kritik; während faſt zwanzig Jahren, vom allererſten Auftreten bis an ſeine Bahre, hat ihn dieſe Gunſt unwandelbar begleitet, — ein ſeltenes Beiſpiel, nicht allein in Wien, ſondern in der geſammten Kunſtwelt. Es hat überall Künſtler gegeben und es wird deren

immer geben, welche ſich ihre Beliebtheit mühſam erwerben, ſo recht eigentlich erarbeiten, und denen ſie ſofort entzogen wird, ſobald ihr Stern nur einigermaßen zu erbleichen anfängt. Enthuſiasmus wechſelt mit Gleichgiltigkeit, Ueberſchwänglichkeit mit Uebelkaunigkeit, freundliche Zuneigung und Zuſpruch der Menge mit allſeitiger Vernachläſſigung. Es leben Manche unter uns, die ſolches bitter genug an ſich ſelbſt erfahren haben, und Manche ſind in Kummer und Krankheit dahingegangeu, die davon zu erzählen wüßten, und es gibt wohl keinen unter den Helden der Bühne, der ſo eitel wäre, daß ihm nicht zuweilen die Sorge aufſtiege, die der Juſtitiarius in Moſenthal's „Deutſchen Komödianten" ſo draſtiſch ausdrückt: „Heute ſo, morgen ſo"! — Alois Ander hat ſich über dieſe Wechſelfälle der Künſtlerlaufbahn nicht zu beklagen gehabt; die allgemeine Gunſt — und die beſondere der Frauen obendrein — ſtand feſt zu ihm bis über's Ende ſeiner Laufbahn, bis an ſein Lebensende. Dafür hatte der Arme freilich mitten im Vollbewußtſein dieſes Glücks wenig ruhige Augenblicke; denn was ihm die nervöſe Erregtheit ſeines Temperamentes an Sammlung und Heiterkeit vergönnte, das raubte ihm Krankheit und Verfall der beſten Kräfte in der Blüthe ſeiner Jahre, ſo daß er eigentlich zeitlebens, zwiſchen eingebildeten und wirklichen Leiden ſchwankend, nur beſtrebt war, Beides zu bannen oder zu verleugnen. Das Publikum ſtand in den letzten Jahren ihm gegenüber wie ein treuer Freund am theueren Krankenbette und auch für die Kritik war es Gewiſſenspflicht, die Abnahme der Kräfte des trefflichen Künſtlers nur ſchonend zu berühren. Jetzt kann es ihn nicht mehr verletzen, wenn eine parteiloſe Würdigung ſeines Strebens in die übliche dithyrambiſche Bewunderung, aus obgeſagten Gründen, nicht einſtimmt. Zwei Momente ſind es vor Allem, wo nach unſerer Meinung die volle, ganze kritiſche Wahrheit noththut und dem Kritiker zur abſoluten Pflicht wird: der Moment der höchſten Blüthe eines Künſtlers und die Zeit der Sammlung nach ſeinem Tode. Dem Werdenden, wie dem Herabkommenden iſt die Kritik immerhin eine gewiſſe Rückſicht ſchuldig, um ja nicht durch Voreiligkeit zurückzuſchrecken oder durch unnützes Bereden des Unabänderlichen weh zu thun. Der höchſtgefeierte Künſtler hingegen iſt wie ein Monarch unter Schmeichlern und Kriechern und zugleich wie ein Volkstribun unter dem Gejohle der Menge: ihm thut die Wahrheit noth, auch wenn er ſie nicht liebt; — und dem Dahingeſchiedenen ſchulden wir ſie um ſeines öffentlichen Wirkens willen, damit nicht — namentlich wo es ſich um ſchnell vergeſſene Bühnengebilde handelt — ein verzerrtes oder geſchmeicheltes Bild einer ſpäteren Generation überliefert werde. Wir haben ſeinerzeit die erſte dieſer Pflichten, und in Vorſtehendem die zweite, ſo gut wir es verſtanden, auszuüben verſucht, eingedenk ſowohl der Licht- wie der Schattenſeiten des zu ſchildernden Künſtlerſtrebens, eingedenk vor Allem der Grundſätze, die wir zur Beurtheilung eines Opernſängers erſten Ranges für maßgebend erachten.

Theaterbriefe aus Paris.

Saiſon-Eröffnungen der Pariſer Bühnen.

III.

A. F. — Die Winterſaiſon der Pariſer Theater ſteht längſt in üppigſtem Flore. Mit vollen Segeln ſteuert jeder Bühnenlenker hinaus, wo auch ihm ſo manche Scylla und Charybdis drohen. Es iſt Zeit, daß wir unſern Leſern das Weſentliche über dieſe Verſuche und Unternehmungen mittheilen.

An der großen Oper wurde Anfangs Oktober „Roland à Roncevaux" zum erſten Male gegeben. Achtzehn Jahre lang hatte A. Mermet, der, wie Richard Wagner, zugleich Dichter und Komponiſt der Oper iſt, vergeblich auf eine Aufführung geharrt, bis endlich der Direktor des Théâtre Impérial de l'opéra ſein Werk annahm. Der Erfolg war ein glänzender; jedoch glich der Beifall mehr einer künſtlich getriebenen Treibhauspflanze, als einem urwüchſigen, von Herzen gehenden Gefühlsausdruck. Mermet erfreut ſich der Protektion des Kaiſers, und dieſer Umſtand genügt, die Oper eine Zeit lang auf dem Repertoir zu erhalten und die Stimmen der Preſſe weit günſtiger zu geſtalten, als dies wohl ſonſt der Fall wäre. Die Oper iſt vor Allem keine originelle Schöpfung. Sie läßt vielfache Vorbilder erkennen. Ein Terzett erinnert lebhaft an Meyerbeer's „Robert" die ſchönſte Nummer der Oper iſt ein nationaler Kriegschor, den man bereits die Marſeillaiſe Karl's des Großen getauft hat. Hauptſächlich dieſem Chore verdankt „Roland" ſeine günſtige Aufnahme. Ein treffendes Urtheil nannte dieſe Oper ein militäriſches Oratorium. Die Darſtellung war eine ſehr lobenswerthe:

Digitized by Google

Gueymard (Roland), Mad. Gueymard (Alde), Cazaux (Ganelon) und Belval (Erzbiſchof Turpin) ſind ſämmtlich recht brav. Von den beiden Balleten iſt das im dritten Akte ſehr langweilig. Bei der dritten Aufführung wurde Mad. Gueymard unpäßlich, ſo daß Mlle. de Taiſy deren Rolle übernehmen mußte. Mermet hat die Partitur ſeiner Oper an den Verleger Choudens für 20.000 Frcs. verkauft. Im Uebrigen beſtand das Repertoir aus der „Favorite“ (mit Mlle. Sonnier als Leonore), den „Hugenotten“, dem „Grafen Ory“, „Wilhelm Tell“, dem „Troubadour“ und „Robert dem Teufel“, und den Balleten „Néméa“ und „Giſella“ (mit Mlle. Murawieff), „Le marché des innocents“ (mit Mlle. Fioretti) und „La Vivandière“ (mit Mlle. Zina). Die vielfach hin und her beſprochene Streitfrage über das Engagement Naudin's hat nunmehr ihre endgiltige Löſung erfahren. Mit den größten Opfern hat die Direktion der großen Oper die Akquiſition des Tenoriſten erkauft. Naudin erhält im erſten Jahre monatlich 10,000 Frs.; im zweiten Jahre monatlich 12,000 Frs., alſo in Summa 264,000 Frs. innerhalb zwei Jahren. Naudin, um ſeine Freilaſſung von der italieniſchen Oper zu erwirken, hat ſich verpflichtet, an derſelben fünfzehn Mal gratis zu ſingen. Als Erſatz für Naudin ſoll, wie es heißt, Mr. Bagier mit Mario in Unterhandlung ſtehen.

Am 1. Oktober fand die Wiedereröffnung der italieniſchen Oper ſtatt. Dieſelbe war dieſes Mal eine weniger glänzende, als in der Regel, weil gerade an demſelben Abende die Generalprobe von Mermet's „Roland“ in der großen Oper ſtattfand, und dieſe namentlich auf eine Anzahl von Journaliſten eine mächtigere Anziehungskraft ausübte, als der bereits zur Genüge bekannte Verdi'ſche „Rigoletto“, mit dem die Hallen der italieniſchen Oper heuer eingeweiht wurden. In Folge deſſen blieben einige Logen leer. Der erſte Abend im Théâtre Italien ließ Manches zu wünſchen übrig, und das Publikum ſaß mit außerordentlicher Strenge zu Gericht, wodurch die Mitwirkenden noch mehr eingeſchüchtert wurden. Sarti (Herzog von Mantua), früher an den erſten italieniſchen und ſpaniſchen Bühnen engagirt, war ſichtlich befangen, und ſeine Leiſtung litt durch dieſe deutlich zu bemerkende Aengſtlichkeit. Auch Mad. de la Grange (Gilda) war ſehr ängſtlich, Mad. Demeri-Lablache dagegen gefiel als Maddalena, und der gut geſchulte Delle Sedie war in der Titelrolle vortrefflich. Die weiteren Vorſtellungen waren: „Lucrezia Borgia“ mit denſelben Damen, dem Tenoriſten Naudin und dem Baritoniſten Antonucci, „Lucia“, ebenfalls mit der La Grange, dann Fraſchini und Zacchi, endlich die „Sonnambula“ zum Wiedererſcheinen der lieblichen Adelina Patti. Die Stimme derſelben hat an Kraft und Fülle gewonnen, ohne an Wohllaut und Geſchmeidigkeit zu verlieren. Die ſchwierigſten Koloraturen ſingt ſie mit ſpielender Leichtigkeit, und ihr Geſang wie ihr Spiel bekunden überhaupt noch einen entſchiedenen Fortſchritt gegen voriges Jahr. Mr. Naudin unterſtützte ſeine anmuthige Kollegin auf's würdigſte als Elvino. Der nun folgende „Don Pasquale“ galt gleichfalls dem Debüt Patti. Auch in dieſer Oper bezauberte ſie durch ihre Anmuth. Ihre Triller, ihre Kadenzen ſchienen ihr nicht mehr Anſtrengung zu verurſachen, als das liebliche Lächeln, das bei deren Ausführung ihre Züge umſpielte. Es gibt Sängerinnen, die mehr Kunſtfertigkeit beſitzen, die mehr gelernt haben, wohl keine aber, die die gütige Mutter Natur ſo verſchwenderiſch ausgeſtattet hat. Frl. Patti iſt keine Sängerin, ſie iſt der verkörperte Geſang ſelber. Scalefe gab den Don Pasquale, und ſo befriedigend er in muſikaliſcher Beziehung war, ſo ergötzlich war ſeine Darſtellung. Baragli ſang die Tenorpartie. „Il Trovatore“ führte als Leonore Mad. Charton-Demeure vor, Fraſchini gab den Manrico; Azucena: Mad. Demerie-Lablache, Graf von Luna: Mr. Stadini. Der neueinſtudirte „Roberto Devereux“ von Donizetti hatte ſich keiner günſtigen Aufnahme zu erfreuen. Der Text iſt langweilig, die Handlung undramatiſch, die Muſik eine der ſchwächſten Arbeiten ihres Verfaſſers. Nur die Aufführung vermochte dieſer niemals in Paris beliebt geweſenen Oper einiges Intereſſe zu verleihen. Als Vertreter der Hauptaufgaben verdienen die Damen de la Grange (Eliſabetta) und Van der Beetz (Sara) und die HH. Fraſchini (Roberto) und Delle Sedie (Lord Duea) rühmliche Erwähnung. „L'elisir d'amore“ deſſelben Komponiſten, welches einige Tage ſpäter folgte, wurde günſtiger aufgenommen. Die Patti (Adina), Naudin (Nemorino) und Scalefe (Dulcamara) bildeten ein ausgezeichnetes Trio der Hauptperſonen. Das den Beſchluß des Abends bildende, lange ſchon ſehnlichſt erwartete Ballet-Divertiſſement (eine Frucht der Theaterfreiheit) zeigte, daß dieſe Branche der Salle Ventadour noch ziemlich in der Kindheit liegt. Der neue Balletmeiſter, Hr. Coſta, genießt in Italien den Ruf eines ſachverſtändigen Tanzmeiſters und Arrangeurs. Läßt man ihm freie Hand und ſetzt man ihm in pekuniärer Hin-

Digitized by Google

ſicht keine zu engen Schranken, ſo läßt ſich immerhin für die Zukunft Gutes hoffen. Bei dieſem erſten Verſuch hat Mlle. Troisvallet nicht gefallen, bei Mlle. Urban erfreute man ſich an dem ſchönen Weibe, während Mlle. Caſſani (aus Wien) noch am meiſten Talent zu verrathen ſchien.

Das Théâtre lyrique war noch im September mit „La reine Topaze“ von Viktor Maſſé eröffnet worden. Mad. Miolan-Carvalho glänzte in der Titelrolle. Daran reihten ſich abwechſelnd Wiederholungen von Verdi's „Rigoletto“, Mozart's „Noces de Figaro“, Donizetti's „Don Pasquale“, Gounod's „Fauſt“, Verdi's „Traviata“ hier in der franzöſiſchen Ueberſetzung unter dem Titel „Violetta“, Grétry's „Richard coeur de Lion“ und deſſelben Meiſters „L'épreuve villageoise“, dann „Ma tante dort“, einer netten einaktigen Operette an. Auf den Theaterzetteln begegnen wir meiſt bekannten Namen von gutem Klang, wie Mad. Faure-Lefebvre, Mlle. de Maeſen, Michot, Monjauze, Lutz, Ismaël ꝛc. Der Baritoniſt Troy von der komiſchen Oper iſt ebenfalls hieher überſiedelt. Ein neuer Tenoriſt Gillaud, der zum erſten Mal in Paris auftrat, hat dieſe Feuerprobe glücklich beſtanden. Als Violetta hat Mlle. Nilſon mit entſchiedenem Beifall debütirt. Die als Novität gegebene einaktige komiſche Oper „L'Alcade“ Muſik von Uzepy, iſt recht nett. Sie enthält gefällige Melodien und iſt mit Fleiß inſtrumentirt. Jetzt wird „Mireille“ wieder gegeben, nachdem an deſſen verfehltem Textbuche weſentliche Abänderungen vorgenommen worden ſind, und die Oper nunmehr in drei Akte zuſammengezogen iſt.

Die erſten Wochen nach der Wiedereröffnung der Opéra comique in dem neureſtaurirten Hauſe boten nur Wiederholungen aus dem zur Genüge bekannten Stammrepertoir des Salle Favart. Hieran reihten ſich Repriſen von Mailllart's „Lara“ und Thomas' „Sommernachtstraum“. In der letztgenannten Oper erſchien Mad. Gennetier in der Rolle der Eliſabeth zum erſten Male vor dem Pariſer Publikum und gefiel. Ihre Stimme iſt geſchmeidig und von großem Umfang. Achard gab den Shakeſpeare mit Poeſie und Leidenſchaft. Von Novitäten haben wir in der Opéra comique vorerſt zwei zu verzeichnen. „Les absents“, komiſche Oper in 1 Akt, Text von Daudot, Muſik von Poiſe, iſt eine unterhaltende Kleinigkeit. Das Libretto will das Sprichwort „les absents ont tort“ Lügen ſtrafen. „Le trésor de Pierrot“, komiſche Oper in zwei Akten, Text von Cormon und Trion, Muſik von Gautier, ſteht in muſikaliſcher Beziehung mit der vorigen Tonſchöpfung auf gleichem Niveau, eher etwas tiefer, Jedoch auch ſie iſt recht unterhaltend. Der Titelheld der Operette iſt nicht, wie man vielfach vermuthen wird, der Pierrot der italieniſchen Komödie und Pantomime, nicht der Liebhaber der Kolombine, ſondern ein Phantaſiegebilde des Dichters, das mit jenen traditionellen Pierrot kaum mehr als den Namen gemein hat.

(Schluß folgt.)

Schweriner Theaterbericht.

Novitäten und Repriſen im Schauſpiel.

E. H. — Unſere Hofbühne geht unter der Intendantur des Hrn. zu Putlitz mit einer Selbſtändigkeit des Urtheils vor, wie ſie allen Hofbühnen zu wünſchen wäre. Namentlich gilt dies von der Wahl des Gegebenen. Wir ſahen im Laufe eines Monats eine große Menge von Novitäten, zu denen wir Stücke, die anderswo lange bekannt ſind, gar nicht einmal rechnen wollen. Wir erwähnen nur derjenigen zum Theil ſehr bedeutenden Werke, welche noch jetzt als neu gelten können, und namentlich als Beleg unſerer obigen Behauptung derjenigen, mit deren Aufführung unſere Bühne allen andern deutſchen Bühnen voranging.

Im Bereich des ernſten Drama's ſahen wir am 11. November „Ulrich von Hutten“ von Hans Köſter, als erſte Aufführung auf der deutſchen Bühne. Das Stück behandelt einen als ſpröde und ungefügig bekannten Stoff, der ſchwerlich mit Glück in die Form dramatiſcher Einheit zu faſſen iſt. Es ſcheiterten an ihm manche Verſuche, von denen auch Köſter einen ſchon in den vierziger Jahren machte. Der Dichter ſcheint auch die Einheit einer tragiſchen Handlung aufgegeben zu haben. Er entrollt vielmehr vor uns ein geſchichtliches Zeitbild, welches ernſte Studien, eine tüchtige deutſche Geſinnung mit Verſchmähung wohlfeiler Schlagworte, poetiſche Situationen und in der Charakteriſtik vornehmlich auch dramatiſchen Beruf darlegt. Vor Allem iſt der alte Hutten altersgrau und trotzig, wie die halbverfallene Stackelburg, ſein Stammſitz, gut gezeichnet und nicht minder gut der wetterwendiſche Erasmus von Rotterdam. Sollte der Dichter in der völligen Thatenloſigkeit des Ulrich von Hutten einen deutſchen Hamlet, — deutſch um ſo mehr, als ihm die jetzt mit

Recht bezweifelte Goethe'ſche Auffaſſung des Shakeſpeare'ſchen Helden maßgebend geweſen ſein müßte, — gezeichnet haben wollen, ſo wäre der Gedanke glücklicher als die Ausführung. Denn die bloße Thatenloſigkeit charakteriſirt nicht, — auch in dieſer Richtung nicht. Das Handelnwollen müßte wenigſtens ſchon mehr zur That zugeſpitzt und der überfluthende Gedanke mächtiger und der Perſon eigenthümlicher ſein. Die Aufführung war in Anweſenheit des Dichters ſorgfältig ſtudirt und machte, wenn auch nicht alle Darſteller gerade ihren Aufgaben gerecht wurden, einen guten Eindruck. Der Dichter ward zum Schluß gerufen. Recht ſchade iſt es, daß Köſter, der des Wortes durchaus mächtig iſt, in dieſem Werk, ſo viel wir wiſſen, zuerſt eine gewiſſe Unklarheit geſucht hat, die obenein nichts weniger als dramatiſch iſt. Das Stück beginnt:

Hutten.

Ein Weib — ich? freien — ich? Seid ihr bei Sinnen?
Wenn ihr ſo gut auf Weiber euch verſteht,
Was frei't ihr ſelber nicht?

Erasmus (zeigt auf den Scheitel).

Bedenkt die Weihen!

Hutten.

So gründlich nicht, als ich vom Frauenvolk,
Empfingt ihr aus der Kirche Hand die Weihe!

Erasmus.

Den Heil'gen Dank dafür!

Das ſcheint mehr als Hebbel'ſche Kürze und kommt leider ſehr vielfach in dem Stück vor, — oft dicht neben ſehr ſchönen lyriſchen Stellen.

Eine ſehr bedeutende Arbeit iſt das am 5. Dezember hier zum erſten Mal zur Aufführung gelangte Trauerſpiel „Phädra“ von Conrad, — einem Pſeudonymus, — wie man hört, einer hochgeſtellten preußiſchen Perſönlichkeit, die ſich nicht zu entdecken geneigt iſt. Die Durchſichtigkeit und Klarheit der Intentionen des Ganzen und Einzelnen in Anlage, Motiv und Wort gibt unterſcheidende Merkmale von manchem Werke ſelbſt tüchtiger und anerkannter Autoren. Der Dichter hat eine tragiſche Idee zu verwirklichen geſucht, die er ſelbſt in den Worten des Theſeus am Schluß des Drama's andeutet. Er erinnert die ſterbende Phädra, die Götter zürnten, ſeit ſie den Vater (Minos) und die Schweſter (Ariadne) verlaſſen hätten. Darin liegt die Schuld, welche der Dichter ſuchenswerth erachtet, — und darum greift er weiter in den Stoff der Sage hinauf, als andere bekannte Tragiker, welche denſelben Stoff bearbeiteten. Racine geſtaltete die beſchränkte Fabel leichter zu einer Einheit, indem er ſeiner Heldin eine menſchliche Leidenſchaft als gebietendes Pathos gibt, Conrad häuft auf ſie eine dreifache Schuld: die Verlaſſung des Vaters und der Schweſter, welcher ſie obenein den Theſeus raubt, und den Verrath der Liebe des Theſeus, indem ſie für den Hippolyt auf die erſte Nachricht vom Tode des Gatten in Liebe erglüht. Dieſe Liebe vernichtet die dem Reich des Haſſes, des Minos, Entflohene. Die ſtete Bereitwilligkeit, den Winken der Liebe zu folgen, würde die fortgeſetzte Schuld der Heldin unerträglich machen, wenn ihr die gleiche menſchlich-ſittliche Auffaſſung zu Grunde läge, die Racine ſeiner Heldin gibt. Das aber hat Conrad dadurch völlig zu beſeitigen gewußt, daß er die Phädra, wie die Ariadne, als gottentſproſſene Halbgöttinnen, hervorragend vor allen Sterblichen, hinſtellt, ihre Liebe als eine rein ideale, die mit unbezwinglicher Macht in dem Reich ihrer irdiſchen Sphäre herrſcht. Dieſe Größe und Erhabenheit, mit dem Zug des Göttlichen auf der Stirne, entrückt ſie menſchlicher Sitte und Pflicht und zeichnet ihre tragiſche Bedeutung näher dahin, daß ſich der Stolz der Heldin den Göttern gleich wähnt, während ſie doch nicht den ewigen Mächten des Olymps ebenbürtig iſt, und daß ſie von dieſer geträumten Höhe bei der Wiederkehr des geretteten Theſeus herabfällt in das Reich der gröblich verletzten menſchlichen Sitte. Ihr fällt ſie und der in ihr Geſchick fortgezogene Hippolyt, der ihrer Größe ſich neigte — freilich eine ſchwache Schuld, da er ſonſt ſeiner Aricia Treue hielt — als Opfer und geht mit ihm in das Reich, dem keine beengende Sitte die Freiheit einer göttlichen Liebe wehrt. Man ſieht, der Dichter hat von ſeinem Standpunkt Recht und löſt die Aufgabe mit großem Geſchick. Daß die Ariadne, welche in Reue über die Verlaſſung des Vaters dem vor dem Minos fliehenden Theſeus zu folgen zaudert und nun von ihm verlaſſen wird, ſie, deren Schuld durch Reue gebrochen wird, einen demonſtrativen Gegenſatz zu dem hochfahrenden Stolz der Phädra bietet, erhellt auch daraus, daß ſie, die ſich ſelbſt vom Fehl reinigte, die zürnenden Götter verſöhnte und der Liebe des Dionyſos würdig erachtet wird. Ihr wird zu Theil, was Phädra erſehnt und verfehlt. Wenn die Handlung doch die knappe Einheit nicht gewinnt, welche Racine erzielte, ſo liegt das unſeres Erachtens nicht in dem Mangel der Zuſammenhangsloſigkeit der umfaſſenderen Fabel bei Conrad, der eine reizende Kette ſeiner Motive in ſein Werk verflocht, ſondern in dem vorübergehenden Wechſel der Scene und der auf ihr handelnden Perſonen. Minos im erſten und Ariadne im zweiten Akt ſind nur loſe in das

Digitized by Google

Ganze verwebt und wiederholen das ähnliche Motiv der Schuld in je einem Akt. Das ſcheint ohnehin für den dem Ganzen dienenden Gehalt dieſes Motivs zu viel Umfang, namentlich der Handlungsfülle der letzten Akte gegenüber. Doch wollen wir das Alles nur als Bedenken hingeſtellt haben, die dem hohen Werth des Geſammtwerks kaum Eintrag zu thun vermögen. Bezeichnend für den nicht auf menſchlich ſittliche Freiheit gegründeten Charakter der Phädra iſt es noch, daß ihre Schuld nicht unmittelbar die Sühne bedingt, ſondern des vermittelnden Zorns der Götter über ihre Schuld bedarf. Dieſe zürnen weniger dem Gehalt der Schuld an ſich, als darüber, daß eine Sterbliche in ihre Freiheit, — die ſchrankenloſe und durch Menſchenſitte nicht beengte, — einzugreifen wagt. Das iſt ein feiner Zug des tragiſchen Grundgedankens. Das Stück iſt mit großem Fleiß und dem ſeltenen Geſchmack und der Einſicht ausgeſtattet, die wir bei unſerm Theatervorſtand vorauszuſetzen gewohnt ſind. Auch die Muſik war thätig, indem der Muſikdirektor Härtel für die zwei erſten, das Orcheſtermitglied Kupfer aber für die drei letzten Akte Zwiſchenmuſiken, Lieder, Chöre, Tänze und Melodramen komponirten. Wir können das im Allgemeinen nur billigen, da dieſe Hilfe der Schweſterkunſt recht würdig und ernſt gehalten war, nur die Melodramen ſind allenfalls eine ſtörende Zugabe. Die der Empfindung beim Geſang gegebene möglichſte Vereinigung der Kräfte zweier Künſte, iſt hier nun einmal nicht zu gewinnen, und wo nichts zu gewinnen iſt, da iſt in der Kunſt Verluſt zu fürchten. — Die Darſteller hatten ihre Aufgaben mit großer Liebe erfaßt und boten uns in der muſtergiltigen Darſtellung einen Beweis völliger Hingabe und rühmlichſten Strebens. Alle waren von dem Werthe der Sache, welcher ſie ihre Kräfte liehen, völlig durchdrungen. Fr. Otto-Martineck vollendete die Zeichnung der Phädra durch ihre Darſtellung. Die Größe ihres getragenen Spiels und ihrer völlig lichtvollen erhabenen Deklamation konnte der Aufgabe nicht ſchicklicher angepaßt ſein. Eine faſt gleiche Höhe der Leiſtung fanden wir bei Hrn. Feltſcher als Theſeus, Frl. Röckel als Ariadne, Hrn. Bethge als Hippalyt, Hrn. v. Hoxar als Timotheus und Hrn. Keller als Minos, während Frl. Böttticher ihre tüchtigen Kräfte an der Aricia nicht ohne Erfolg übte.

So weit ein einaktiges Luſtſpiel mit dem günſtigen Erfolg eines ſo ernſten Werkes, wie das eben beſprochene, überall zu rivaliſiren vermog, dürfte dies das kleine Luſtſpiel: „Die Zeichen der Liebe“, das mit jenen auch das gemein hat, daß der Verfaſſer, — ernſtlich ſpricht man von einer übrigens auch nicht weiter angedeuteten Verfaſſerin, — uns unbekannt bleiben ſollte. Das Stückchen iſt voller Friſche der Auffaſſung, in jedem Wechſel der Situation neu, geht immer dicht an dem gefürchteten Ausgang hin und endigt, mit den Wünſchen des Publikums ſich ausſöhnend, ſo befriedigend, daß wir kein Salonſtück der neueren Zeit dieſem feinen und ergötzlichen Spiel an die Seite ſetzen könnten. Auch hier ward von den HH. Feltſcher und v. Hoxar, Fr. Lafrenz und Frl. Röckel ganz vortrefflich geſpielt. Das Publikum kam von Anfang bis zu Ende nicht aus der erwünſchteſten Stimmung, die ſich in Beifall und Hervorruf erſchöpfte.

Recht fein und pſychologiſch wahr und treffend iſt auch das in Dresden ſchon gegebene, höchſt einfache Spiel: „Er hat etwas vergeſſen“, Luſtſpiel in einem Akt von L. Berthold. Intrigue und Motive des Luſtſpiels ſind gar nicht einmal neu, — aber in der gerühmten Faſſung iſt das Ganze doch ſehr neu und beſſer, als all' die unnatürlichen und künſtlichen Kompoſitionen, die jetzt nur zu häufig den gefundenen Stoff der kleineren Luſtſpiele bilden müſſen. Gerade im Gegentheil zu dieſen iſt dies kleine Werk rühmend anzuerkennen. Es ward übrigens von Fr. Lafrenz, Hrn. v. Hoxar und Frl. Braud muſtergiltig dargeſtellt. — Ebenſo gefiel „Rezept für Schwiegermütter“, nach dem Spaniſchen des Don Monuel Juan Diana vom König Ludwig v. Bayern, ganz außerordentlich und wollen wir uns mit dieſer Bemerkung genügen laſſen, da das Stück auch an andern Bühnen ſchon gefallen hat und die Darſtellung ihren Erfolg den ſchon genannten Künſtlern verdankt. Dies Letztere gilt auch von der außerordentlich günſtig aufgenommenen Devrient'ſchen Bearbeitung der Iffland'ſchen „Hageſtolzen“. Das Stück hat vor Allem durch Kürzung, — es zählt jetzt nur drei Akte, — ſehr gewonnen. Die Sentimentalität iſt möglichſt beſchränkt und ſo iſt denn ein ganz allerliebſtes Bühnenſpiel entſtanden, das noch immer den kleidlichen Charakter für wenigſtens drei bis vier exkluſive Rollen an ſich trägt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15. Dezember — 4. Januar. „Der letzte Brief". — „Der Kaufmann von Venedig". — „Edda" (4 Mal). — „König Heinrich der Vierte". — „Die Journaliſten". — „Helene". — „Macbeth". — „Viel Lärm um Nichts". — „Der Freiwillige" und „Ein Tiger" (ſtatt „Ein Glas Waſſer" wegen Unpäßlichkeit der Fr. Gabillon eingeſchoben) — „Maria Stuart". — „Götz von Berlichingen". — „Das Gefängniß". — „Der Ring". — Wegen der Weihnachtstage an vier Abenden und wegen Ablebens des Erzherzogs Ludwig an einem Abend geſchloſſen.

Mit Schiller ſchloß das alte Jahr, mit Goethe begann das neue. Um dieſe zwei Dichter gruppiren ſich in dem oben verzeichneten dreiwöchentlichen Repertoir Shakeſpeare mit vier ſeiner Schöpfungen, das neue Drama eines Wiener Dichters, das neue deutſche Luſtſpiel durch Freytag und Benedix vertreten, das ſpezifiſche Wiener Luſtſpiel der Vergangenheit (Schröder) und der Gegenwart (Bauernfeld) und das franzöſiſche Konverſationsſtück. Dieſe drei Wochen geben im Kleinen ein Bild des geſammten Repertoirs unſeres Burgtheaters, und wir haben wahrlich Urſache, darauf ſtolz zu ſein. Und da gibt es doch noch fromme Seelen, die um die längſt entſchwundene „alte Zeit" klagen, wo nebſt den Ueberſetzungen franzöſiſcher Vaudevilles Iffland und beſonders Kotzebue das Burgtheater beinahe ausſchließlich beherrſchten.

Die letzte Aufführung der „Maria Stuart" war, wenn man ſich auch nicht mit jeder Einzelleiſtung einverſtanden erklären kann, doch im Ganzen eine vorzügliche. Trotzdem können wir den Wunſch nicht unterdrücken, die Rolle der Eliſabeth und die des Mortimer, trotz der theilweiſe geiſtvollen Leiſtung der Fr. Rettich und der anzuerkennenden Bemühungen des Hrn. Wagner, in andere Hände übergehen zu ſehen. Der äußerliche Abſtand zwiſchen ihnen und Maria iſt jetzt ein zu großer, jede Wahrſcheinlichkeit beeinträchtigender. Ueber die Vorſtellung des „Berlichingen" können wir uns nicht ſo günſtig äußern. Hr. Baumeiſter ſpielt jetzt allerdings den Götz viel ſicherer, ruhiger und einheitlicher als das erſte Mal, allein den wahren echten Götz kann er uns doch nicht vergegenwärtigen, und dies wirkt lähmend auf die ganze Aufführung.

Unſere Fichtner-Tage ſind gezählt, und jedesmal, wenn der liebenswürdigſte aller Künſtler auftritt, iſt es ein theilweiſer Abſchied, den wir von ihm nehmen: der Abſchied von einer ſeiner Schöpfungen, von einem Theile ſeiner ſelbſt. Doppelt ſchwer wird uns dieſer Abſchied, wenn er, wie neulich in den „Journaliſten", ſo in vollſter Manneskraft und Friſche vor uns tritt. Ueberhaupt zählte die ganze Darſtellung dieſes geiſtvollen Luſtſpiels zu den gelungenſten. Der Schmock des Hrn. Meixner iſt eine wirklich unübertreffliche Leiſtung.

Schröder's „Ring", am 3. d. M. wiederaufgenommen, hatte ein zahlreiches, hauptſächlich wieder Fichtner's wegen herbeigeeiltes Publikum verſammelt, welches ſich namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes trefflich unterhielt. Das alte, aber wenig veraltete, in vielen Beziehungen meiſterhaft gemachte Luſtſpiel bewährte ſich in der theilweiſe neuen Beſetzung vortrefflich. Der Mittelpunkt der Darſtellung war natürlich Fichtner's Klingsberg. Neben ihm machten ſich Fr. Gabillon, Frl. Bognar, Fr. Koderwein, die HH. La Roche, Wagner und Franz Kierſchner nach beſten Kräften geltend. Das Enſemble war ein ſehr gerundetes. Wir werden Gelegenheit haben von dem „Ring" und ſeiner Fortſetzung. „Die unglückliche Ehe durch Delikateſſe" (welche am 5. folgte), ſowie von beider Darſtellung in nächſter Nr. ausführlicher zu ſprechen.

Operntheater.

22. Dezember — 4. Januar. Wegen der Weihnachtstage an vier Abenden, und wegen Ablebens des Erzherzogs Ludwig an einem Abend geſchloſſen. — „Dan Juan". — „Die Kaminfeger von London". — „Hans Heiling". — „Monte Chriſto". — „Der Troubadour". — „Der fliegende Holländer". — „Jona". — „Lohengrin". — „Maria von Rahan".

Φ. — Der Vollſtändigkeit wegen, um das Repertoir zu verzeichnen, bringen wir wieder einen Operubericht. Doch diesmal, wie ſchon ſo oft, läßt er ſich mit einigen Zeilen abthun. Nichts Neues, und das Alte entweder in mangelhafter, oder nachläſſiger, oder ſchleuderiſcher Weiſe. Mit dem alten Jahr iſt der ſechſte Monat der Saiſon zu Ende gegangen, ohne eine Novität oder auch nur eine werthvolle Repriſe gebracht zu haben. Es bleiben nur mehr drei Monate, und da will man uns weiß machen, daß wir zwei neue Opern bekommen weeden: die von Thomas Löwe und Meyerbeer's „Dinorah". Sollte dieſe Rieſenarbeit wirklich zu Stande gebracht werden, ſo wird jedenfalls die letztgenannte Oper eeſt knapp vor Thorſchluß daran kommen, und höchſtens drei Aufführungen erleben können. Und ſo wirthſchaftet das reichſtdotirte Operntheater, welches

keine Konkurrenz zu beſtehen, jedes Fach dreifach beſetzt hat und die beſten Kräfte Deutſchlands beſitzt.

Ueber die oben angeführten Vorſtellungen iſt nichts zu bemerken, als höchſtens die neue Beſetzung der Maria von Rohan durch Frl. Krauß. Statt einer in Folge der Jahre nicht mehr friſchen Stimme eine vor der Zeit zu Grunde gerichtete, das iſt der ganze Unterſchied. Indeſſen iſt aber dieſe neue Beſetzung ein Beweis, daß Frl. Wildauer bereits ols aus dem Verbande unſeres Operntheaters ausgetreten zu betrachten iſt.

—•—

An der Wien.

Gaſtſpiel des Hrn. Dawiſon: „Wallenſtein", „Narciß".

C. — Am 21. und 27. Dezember gab Hr. Dawiſon den Wallenſtein zum erſten Mal in Wien und man darf ſagen, mit enormem Beifall. Die Kritik vermag jedoch dieſem Urtheil des Publikums vielleicht noch weniger beizuſtimmen, als dem über die bekannten früheren Rollen.

Die Schiller'ſchen Helden, vornehmlich die ſeiner Blütheperiode, haben in der Zeichnung eine Beſtimmtheit und Schärfe, welche an die ſtrengen Kontouren eines erzenen Standbildes gemahnt. Es iſt in ihnen etwas von dem kategoriſchen Imperatio der Kant'ſchen Philoſophie, und es wäre nicht ſchwer, in dem eigenen Weſen des Dichters und Menſchen, der ſie geſchaffen, dieſe metalliſchen Elemente nachzuweiſen. So ſtehen ſie denn auch mit ganz beſonderer plaſtiſcher Beſtimmtheit, als traditionell geweihte Typen vor der Seele des Publikums, und es iſt immer ein ſehr gewagtes Spiel, an ihren Zügen Weſentliches ändern zu wollen. Aus dieſer Aenderung wird in manchen Fällen eine Fälſchung, in vielen wenigſtens der Schein derſelben hervorgehen.

Beim Wallenſtein gilt dies Alles noch in einem ſpeziellen Sinn. Hier iſt ſchon eine gewiſſe Gattung von Schauſpielern, eine Gattung, die wir die kleinkünſtleriſche nennen möchten und als deren Hauptrepräſentant Hr. Dawiſon daſteht, als ſolche von vornherein gefährlich. Sowie an Stelle der einfachen Linie der Schiller'ſchen Charakterzeichnung hier das blitzende, ſchillernde Spiel dieſer Dawiſon'ſchen Kleinmalerei tritt, wird aus dem Träger der Schickſalsidee, wie ſie der Dichter mit fein abwägender Berechnung in das Drama hineingezogen, ein aus kalter Berechnung und myſtiſchem Spuk zuſammengewobenes Doppelweſen, in welchem der Verbrecher entſchieden das Uebergewicht behält. Das iſt aber ein Kapitalvergehen gegen die Schiller'ſche Muſe. Auch im Detail ſelbſt, abgeſehen von dem übertriebenen Maß, in welchem es angewendet wurde, fanden wir Vieles zwar höchſt intereſſant, Manches aber auch total vergriffen, ſo z. B. das abgedämpfte Sprechen der Traumerzählung und ſchließliche Herausſchreien der bekannten letzten Worte dieſer Scene:

Und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder.

Nicht minder unpaſſend war das Apellabnehmen bei der Deputation der Küraſſiere. Hr. Dawiſon ritt wie ein alter Major die Flanke herunter, rückte dieſem und jenem Manne die Montirung zurecht, und was dergleichen militäriſche Evolutionen mehr ſind. Die Folge war, daß das geſammte Publikum in Civil vor dem Feldmarſchall-Lieutenant ſoviel Reſpekt hatte, wie eben vor einem alten Major, daß alle Worte ſchon vor der Kataſtrophe wirkungslos verpufften.

Im Enſemble hatte es Hr. Dawiſon zu etwas viel Erträglicherem gebracht, als wir erwartet hatten. Der aufmerkſame Zuſchauer konnte freilich bemerken, wie ſauer es ihm ward, wie er, ganz als ob wir uns auf der Hauptprobe befänden, zuweilen dem einen Mitſpielenden den Dialog aus dem Munde herauswickelte, den andern durch gewaltſames Anfahren zum Schweigen oder Abſchwächen ſeiner Rede brachte und die Bewegungen der Mitſpielenden mit den Augen, wie an Drähten, dirigirte. Als recht genügend kann vor Allem Frl. Chriſt bezeichnet werden, die ſich inzwiſchen auch in andern Rollen als ein hübſches Talent bewährt hat, und ihre Thekla mit Würde, Maß und Empfindung ſpielte. Auch die beiden andern Damen ſtörten uns nicht. Hr. Dreßler brachte die kleine Deklamationsrolle des ſchwediſchen Hauptmanns zu angemeſſener Wirkung. Dagegen gab uns Hr. Friedmann einen recht weichen Max. Man hätte ihm die Thränen, wie einem Handtuch, auswringen können. Bei der folgenden Darſtellung des „Wallenſtein" vertauſchten die letztgenannten Herren ihre Rollen. Der Oktavio endlich war, was ein witziger Mann von einer gewiſſen Richtung der modernen Malerei geſagt hat, — „Unglück in Waſſerſtiefeln".

Dawiſon iſt als „Narciß" von früherher bekannt. Er war es geweſen, der den verſchrobenen Helden des bombaſtiſch-trivialen, aber effektvoll wirkenden Dramas zuerſt bei uns einführte. Er ſtattet dieſen Helden aus mit all' den ſcharfen Schlaglichtern und geiſtreichen Pointen, die derſelbe nach Anſicht Mancher verlangt, nach Anſicht Aller wenigſtens verträgt. Manches, wie z. B. der

Anfang ſeiner Erzählung (Scene des Narciß mit der Quinault) war von erſchütternder Wahrheit, welcher freilich gerade an den Höhepunkten derſelben Erzählung wieder die erkältendſte Manierirtheit nachfolgte, ſo daß man ſich an dem Ganzen nicht recht erfreuen konnte, wenn man auch an eine Fülle von Einzelnheiten ein hervorragendes Intereſſe knüpfen mußte. — Von den übrigen Mitſpielern iſt Fr. Berg als Pompadour als eine ſehr brave Schauſpielerin mit Auszeichnung zu nennen. Auch Frl. Chriſt gab die Quinault mit Wärme und Anſtand. — Hr. Dreßler, der nach längerer Abweſenheit Wiedergekehrte, hat zwar die Härten ſeiner Sprech- und Darſtellungsweiſe nicht abgelegt, iſt aber ſonſt reifer geworden und war ein genügender Choiſeul. Von den Uebrigen war Mancher ein gefährlicher Feind ſeiner Rolle.

Joſefſtadt.

Am 31. Dezember 1864. Zum erſten Mal: „Drei Nächte". Phantaſtiſche Zauberpoſſe mit Geſang und Tanz in 7 Bildern von K. Elmor, Muſik von Storch. Die neuen Dekorationen von Brioſchi, Kautzky und Jaich.

Φ. — Die Chriſtnacht, die Sylveſternacht und die Faſchingsnacht ſind gewiß ſehr geeignet, drei bewegte und anziehende Bilder zu bieten, welche durch eine entſprechende Handlung zuſammen verbunden, ſich zu einem guten Volksſtück ausarbeiten ließen. Dies wäre um ſo leichter geweſen, als der Verfaſſer die Märchen- und Zauberwelt zu Hilfe nahm, und es überdies mit einem ebenſo naiven als leichtbefriedigten Publikum zu thun hatte. Trotzdem mißlang es ihm vollſtändig. Die Perſonifizirung der Chriſtbäumchen durch Tannengeiſter hat allerdings etwas Poetiſches, die Figur des alten Sylveſter iſt recht originell, einige Scenen ſind mit Geſchick gemacht, und zuweilen überraſcht ein in ſchöne Form gekleideter Gedanke, wie auch ein Hauch tieferer Empfindung. Dies Alles ſind Spuren des urſprünglichen Talentes des Verfaſſers, alles Uebrige beweiſt aber nur zu deutlich, daß dieſes Talent vollſtändig verkommen iſt. Die Menſchen, die wir da zu ſehen bekommen, ſind verſchrobene Zerrbilder oder Karikaturen, die Handlung iſt jedes Intereſſes baar, die Scenen folgen einander ohne vernünftigen Zuſammenhang und endlich ſind Dialog und Kouplets ſo arm an Witz und guten Einfällen, daß die Langweile nicht ausbleiben konnte.

Auch die Darſtellung trug endlich das Ihrige dazu bei. Hr. Neumann brüllte fürchterlich. Hr. Weiß wußte nicht das erſte Wort ſeiner Rolle, Hrn. Schaper fehlt Alles zum Bonvivant, die meiſten waren unſicher im Text, es war ein Rennen mit Hinderniſſen, unheimliche Pauſen entſtanden und der Souffleur ſchrie ſich heiſer. Der Hr. Oberregiſſeur hatte wirklich keine Urſache, ſeinen Namen wegen einer derartigen Inſceneſetzung ſett auf den Zettel drucken zu laſſen. Auch darin bewies er ſeine Umſicht und Sorgfalt, daß, obgleich die meiſten Scenen des Nachts vor ſich gehen, weder ein Licht noch eine Lampe auf der Bühne zu ſehen wor. Von dem allgemeinen Verdammungsurtheil müſſen wir aber den immer tüchtigen Jungwirth, Frl. Sternau, welche recht friſch ſpielte und ſehr gut ſang, und Hrn. Keppler ausnehmen, Letzterer ſcheint uns einen beſſeren Wirkungskreis zu verdienen, als er an dieſer Bühne finden kann.

Die Muſik von Storch iſt unbedeutend, hingegen halten wir das von ihm zuſammengeſetzte Quodlibet für eines der effektvollſten und gelungenſten Produkte dieſer Art. — Der plötzlich angezündete Chriſtbaum (Maſchinerie von Hrn. Pittner) war überraſchend und effektvoll. Die neuen Dekorationen haben keinen künſtleriſchen Werth, allein ſie ſind recht wirkſam. Die vier großen Tableaux ſind wirklich von überraſchender und bedeutender Wirkung. Freilich guckte auch hier der Pferdefuß wieder heraus. Wie kann man zu den Karyatiden ſolche Scheuſale ausſuchen, in Wien, wo wahrlich an hübſchen Mädchen kein Mangel iſt; dann wären auch durchaus friſch gewaſchene Trikots zu empfehlen, und endlich die Zuſammenſetzung eines minder ungenügenden Balletkorps. Mit demſelben Gelde und mit derſelben Mühe, aber mit etwas mehr Verſtändniß und Gewiſſenhaftigkeit wäre diesmal in Bezug auf Ausſtattung wirklich etwas Vollſtändiges geleiſtet worden.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Hr. Derffel. — Hr. Pfeffer.

k. — Wie ſelten geht man gerne in das Konzert eines Pianiſten, wie noch weit ſeltener verläßt man es befriedigt. Ob alle Jene, welche in Hrn. Derffel's zweitem Konzert am 29. Dezember anweſend waren, mit Freuden hineingegangen ſind, wiſſen wir nicht, daß aber Alle, bei welchen das muſikaliſche Verſtändniß nur halbwegs ausgebildet iſt, es vollkommen befriedigt

Digitized by Google

verließen, das unterliegt keinem Zweifel, und wahrlich darauf kann Hr. Derffel in der jetzigen Zeit ſtolz ſein. Wir wollen zum Beweis unſerer Behauptung nur ein Faktum anführen: Hr. Derffel wurde nach dem Vortrage der letzten Beethoven'ſchen Sonate (op. 111 in C-moll) vier Mal, ſage vier Mal, ſtürmiſch gerufen. Wir glauben kaum, daß dies je früher einem Pianiſten widerfahren iſt, und zweifeln ſehr, daß es vielen nach ihm gelingen wird. Um dieſe Sonate, welcher man gewöhnlich nur ein pflichtſchuldiges succès d'estime gönnt, einem ganzen Publikum in ſolcher Weiſe zugänglich zu machen, dazu gehört eine künſtleriſche Begabung und eine richtige, gründliche und erſchöpfende Kenntniß des größten Tondichters aller Zeiten, wie wir ſie in gleichem Maße bei Pianiſten noch nie, bei andern Muſikern nur äußerſt ſelten angetroffen haben. Der Vortrag dieſer Sonate, nach unſerer Anſicht des für die Wiedergabe Schwierigſten, was Beethoven für das Klavier geſchrieben hat, ſowohl was die Auffaſſung als was die Technik anbelangt, war von einer Klarheit und Deutlichkeit, die nichts zu wünſchen übrig ließ, und zeigte dabei eine Sicherheit und Gründlichkeit der Auffaſſung und eine Wärme und Tiefe des Gefühls, daß der damit errungene Sieg ein vollſtändig gerechtfertigter war. Auch in dem Vortrage des Mozart'ſchen Rondo und der Gigue bekundete Derffel den echten Künſtler. Es iſt jetzt Sitte, oder eigentlich Unſitte bei den Pianiſten geworden die Mozart'ſchen Kompoſitionen, weil ſie keine großen techniſchen Schwierigkeiten bieten, nur ſo leicht, obenhin, als einem überwundenen Standpunkt angehörend, zu behandeln. Hr. Derffel hingegen ging auch an dieſe Aufgabe mit Liebe und Hingebung, und die Wirkung blieb nicht aus. Außerdem ſpielte der Künſtler noch die ſchöne Phantaſie in F-moll (op. 49) und die Tarantella von Chopin und zwei Etüden eigener Kompoſition, Alles in gediegenſter und brillanteſter Weiſe. Der Ausfall der Beethoven'ſchen G-Sonate, op. 96, wegen „dienſtlicher Verhinderung" des Hrn. Hellmesberger, wurde allgemein bedauert. Der Bösendorfer'ſche Flügel, deſſen ſich Hr. Derffel bediente, war beſſer als jener im erſten Konzert.

Als Zwiſchennummern ſang Fr. Wilt zwei ebenſo prätenſiöſe als unwirkſame Lieder von Kirchner und Schubert's ſchöne „Allmacht" in ihrer bekannten, korrekten, aber etwas kühlen Weiſe.

H—l. Sämmtliche Vorträge im Konzerte des Hrn. Pfeffer, waren Kompoſitionen des Konzertgebers. Sie beſtanden in einem Streichquartette in C-moll, in ſechs Liedern und in einer Sonate für Klavier und Violine in G-moll.

In den zwei Inſtrumental-Werken iſt die Mendelsſohn'ſche Ausdrucksweiſe vorherrſchend; der Verfaſſer liebt es, recitativiſche Effekte anzubringen und ſcheint damit das Unvermögen decken zu wollen, die Motive innig zu verſchmelzen und das Ganze eines Satzes wie aus einem Guſſe zu geſtalten. Mehr als das Heitere, das lebendig Vorwärtsdrängende der Scherzos und Finales ſcheinen ihm die langſamen, das in ſich verſinkende Gefühlsleben ſpiegelnden Sätze zuzuſagen. Dem Scherzo des Quartetts, obwohl nicht ohne Geſchick gearbeitet, fehlt die rechte friſche Laune und in dem letzten Satze verlieren ſich die hübſchen fugirten Anläufe gar zu bald in prätenſiöſe Kraftäußerungen. Dagegen iſt der Grundgedanke des langſamen Scherzos melodiſch und harmoniſch anziehend, und man folgt auch der ferneren Entwicklung mit Intereſſe. Der erſte Satz iſt der matteſte. Sowohl in dieſem als in den andern Sätzen überwuchert mitunter das leere Figurenweſen, und iſt auch nicht immer vom beſten Geſchmack. Die Sonate iſt beſonders ſehr dankbar für die Violine, und der Bogen des Hrn. Hellmesberger glänzte ſo blendend, daß man darüber eines nüchternen Urtheils leicht verluſtig werden könnte. Im Ganzen hört ſich das Tonſtück gut an, der Satz iſt fließend, und mitunter recht hübſch melodiös. Die Ausführung beider Inſtrumentalwerke war vortrefflich, der Beifall nach einzelnen Sätzen und am Schluße ſehr lebhaft.

In Vokalkompoſitionen kommt der Mangel der ſchaffenden Kraft am empfindlichſten zu Tage; hier fehlen ſo manche der rettenden Behelfe, welche der Inſtrumentalmuſik auf der jetzigen Stufe ihrer Entwicklung zugute kommen. Auch erhebt ſich keines der Lieder über das Gewöhnliche. Die zwei von Frl. Bettelheim vorgetragenen Geſänge gehören jener Gattung an, die mehr durch die pathologiſche Kraft der Tonverbindungen und durch charakteriſtiſche Färbung als durch melodiſche Selbſtſtändigkeit wirkt; die zwei von Hrn. Walter geſungenen Lieder gehen ſchärfer auf das Gemeingefühl los, ſind aber von minder feinem Gepräge, während die zwei von Frl. Alexander geſungenen in keiner Richtung prägnant hervortreten. Hr. Walter ſang das erſte Lied mit hinreißendem Schwung der Empfindung, während er im zweiten die dramatiſche Kraft und Lebhaftigkeit doch etwas zu ſehr vorwalten ließ. Frl. Bettelheim ſang einzelne Stellen recht ſchön; die Be-

Digitized by Google

handlung ihrer tieferen Töne vermochten wir nicht zu loben. — Den Grund, warum Frl. Alexander so übermäßigen Beifall fand, wißten wir in ihrem Geſange nicht zu finden.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

Achtzehn ausgewählte Klavierſtücke von Domenico Scarlatti, in Form von Suiten gruppirt, kritiſch bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben von Hans v. Bülow. 3 Hefte. Verlag von Peter's bureau de musique in Leipzig und Berlin.

v. Br. — Wir haben vor nicht allzulanger Zeit in d. Bl. die Aufmerkſamkeit des klavierſpielenden Publikums auf Domenico Scarlatti und die, wie es ſcheint, im Verhältniſſe zu ihrem Werth zu wenig gekannte, koſtbare Sammlung ſeiner Klavierwerke, welche man Czerny verdankt, hinzulenken verſucht. Heute ſehen wir dieſen Verſuch in praktiſch noch wirkſamerer Weiſe durch Hrn. v. Bülow fortgeſetzt, der allen Theilnehmenden eine Auswahl von achtzehn Stücken dieſer Sammlung (die ſelbſt nur als eine Auswahl aus einer Sammlung des Abbate Fortunato Santini anzuſehen iſt) in kritiſcher Bearbeitung vorlegt.

Hr. v. Bülow ſpricht ſich in einem Vorwort ſelbſt über ſein Unternehmen und die Art, wie er daſſelbe in's Werk ſetzte, aus. Daß wir das Beſtreben, den ſo geiſtreichen, lebensvollen Skizzen des trefflichen italieniſchen Meiſters — denn als ſolche erſcheinen dieſe ſeine kleinen Klavierſchöpfungen — weiteren Eingang zu verſchaffen, zu würdigen wiſſen, haben wir bereits durch unſeren eigenen Antheil an ihnen bewieſen. Mit dem Verfahren, welches Hr. v. Bülow bei ſeinem Unternehmen beobachtete, und worin er denſelben Grundſätzen folgte, die ihn ſchon bei ſeiner Herausgabe einiger Sonaten von Philipp Emanuel Bach leiteten, ſind wir völlig einverſtanden. Wenn er dem Meiſter trotz aller Bewunderung den Vorwurf macht, daß er ſich zuweilen kleine Inkorrektheiten und Nachläſſigkeiten in der Stimmführung zu Schulden kommen laſſe, ſo iſt dieſer Vorwurf nicht ganz ungegründet. Und wenn er ferner meint, daß Scarlatti manchmal ebenſo ſehr die Vielſtimmigkeit übertreibe, als er ein andermal wieder durch Dünne und Leerheit der Inſtrumentation, durch Steifheit und Starrheit der Begleitungsfiguren unwillkürlich zu kleinen Ergänzungen herausfordere, ſo können wir ihm hierin nur beiſtimmen. Die Veränderungen nun, welche er an den Originalien in dieſen beiden Punkten vorgenommen hat — und in ihnen, wie in einer Erweiterung der Vortragszeichen beſteht eben ſein kritiſcher Antheil an dieſer Edition — überſchreiten, ſoweit wir uns durch eigene Vergleichung überzeugen konnten, faſt niemals ein beſcheidenes Maß, indem ſie ſich auf ganz leichte Modifikationen beſchränken, die man zum bei weitem größten Theile nur billigen kann, da ſie die Wirkung dieſer Tonſtücke — mit vielleicht einigen wenigen Ausnahmen — nur erhöhen, ohne ihren Geiſt und Charakter im geringſten zu alteriren. Wenn z. B. der Bearbeiter am Schluße des erſten und zweiten Theils von Nr. 2 des erſten Heftes die Figur von thematiſcher Bedeutung, mit welcher das Stück beginnt, in entſprechender Modifikation einer leeren Figuration der Oberſtimme im Baſſe unterlegt, ſo iſt dies ein ſo hübſcher Zug, daß wir ihn uns gefallen laſſen. Wenn er in Nr. 4 deſſelben Heftes die zahlloſen Trillerchen ein wenig lichtet, in Nr. 1 des zweiten Heftes den Beginn des zweiten Theiles analog dem Beginn des erſten Theiles bildet, von welchem jener, wenigſtens in der Czerny'ſchen Ausgabe, in völlig unbegründeter Inkonſequenz abweicht u. dgl. m., ſo wüßten wir nicht, was ſich gegen dergleichen kleine Retouchirungen einwenden ließe. Wie vorſichtig man jedoch auch mit Dergleichen zu Werke gehen müſſe, davon bieten die beiden Schlußtakte des erſten Theiles, von Nr. 3 des zweiten Heftes, ein Beiſpiel. In dieſen beiden Takten erſcheint uns nämlich die von Bülow beigefügte Gegenſtimme im Baß als eine Zuthat vom Uebel, indem man ſogleich, auch ohne das Original zu kennen, fühlt, daß dieſer Zug nicht von Scarlatti herrührt, während dagegen eine ähnliche Zuthat in den Schlußtakten des zweiten Theiles ſich ſehr gut ausnimmt, und unbedenklich für original gelten könnte. Ueber eine kleine Veränderung, welche ſich der Bearbeiter in den Anfangstakten von Nr. 5 des zweiten Heftes erlaubt hat, ließe ſich allenfalls mit ihm rechten, doch hat dieſelbe auch viel für ſich und iſt mit Geſchmack ausgeführt. Daß der kritiſche Bearbeiter in Nr. 6 des dritten Heftes die Quinten des Originals, welche Scarlatti in wiederholter Folge ganz ungenirt ſetzt, nicht hat nachſchreiben wollen, verdenken wir ihm nicht, ſowie er auch an einigen kleinen Veränderungen der unmittelbar folgenden Takte unſeres Erachtens ſehr wohl gethan hat. Dagegen können uns die Quinten im vierten und achten Takt des zweiten Theiles von Nr. 4 des dritten Heftes, als deren Autor Hr. v. Bülow anzuſehen iſt, auch nicht gefallen und würden wir ſie, den Tenor gleich von d nach h und von e nach cis ſpringen laſſend, lieber vermieden haben.

Was die Einrichtung betrifft, je ſechs dieſer Stücke zu einer Art von Suite zuſammenzuſtellen, ſo läßt ſich Manches dafür und dawider ſagen. Unbedingt zu bedauern wäre es, wenn dieſe Tendenz dazu beigetragen haben ſollte, daß der Herausgeber ſtatt manches vorzüglicheren Stückes manches ſchwächere (z. B. Nr. 1 und 6 des erſten, mehrere Stücke des dritten Heftes) in ſeine Sammlung aufnahm, worauf aber vielmehr der „praktiſche" Zweck, (die Bearbeitung iſt dem Stuttgarter Konſervatorium gewidmet), welchen Hr. v. Bülow, wie er im Vorworte ſelbſt angibt, bei ſeinem Unternehmen vorzüglich im Auge hatte, Einfluß gewonnen haben mag. Möge alſo dieſe erneute Bemühung den geiſtvollen Komponiſten dem klavierſpielenden Publikum näher zu führen, von gutem Erfolge begleitet ſein.

Korreſpondenz-Nachrichten.

C. P. **Innsbruck.** (Konzerte. Theaterverhältniſſe. Halm's „Wildfeuer.“) Der ewig wiederkehrende Turnus der Jahreszeiten mißt im Umdrehen ſeines Rades auch einer Provinzſtadt in muſikaliſcher Beziehung ihre Genüſſe zu. Der Frühling und Sommer ſendet uns manchen werthen Gaſt aus der Ferne, der Herbſt bevölkert unſere Bühne, der Winter aber weckt die heimiſchen Muſen alle aus ihrem Schlummer, die heuer mit beſonderem Pompe ihren Einzug in die Konzertſäle hielten. Die erſte Spende, die ſie uns brachten, war die Sinfonia eroica von L. van Beethoven; mit dieſer eröffnete unſer Muſikverein die heurige Saiſon. Das Publikum zollte der gelungenen Aufführung ſeine volle Anerkennung. Die Rheinweinlied-Ouverture von R. Schumann kann durch ihr ſpekulatives Grübeln ungeachtet ſchöner Details und kontrapunktlicher Apercus die Seele nicht erwärmen. Das Intereſſe, das ſie uns einflößte, galt völlig nur der Novität. Unſere beſte Sängerin, Frau Luh, ſang vier kleine Lieder von Robert Franz, die etwas aparte gedacht, aber muſikaliſch ſchön durchgeführt ſind. Den Schluß des Konzertes machte der zündende „Bachus Chor“ von Mendelsſohn aus der „Antigone“, welchen der raſch aufblühende akademiſche Geſangverein unter Leitung ſeines energiſchen Chormeiſters Torggler mit jugendlicher Begeiſterung vortrug. — Eine Kunſtblüthe der edelſten Art bot uns der Muſikverein in einem zu Gunſten ſeines ausgezeichneten Kapellmeiſters Franz Skuherſky veranſtalteten Konzerte. Es war das Oratorium „Paulus“ von Mendelsſohn, welches uns mit Ausnahme der Nr. 23 und 36 vollſtändig vorgeführt wurde. Wieder war es Frau Luh, der die Palme des Abends gebührt für die vorzüglich geſungenen Recitative. Die Herren Vittunger (Paulus) und Koſtenzer (Stephanus) löſten ihre Aufgabe mit Pietät. Die Chöre, der Glanzpunkt des Werkes, waren trefflich ſtudirt und von ergreifender Wirkung. Auch das Orcheſter war ſehr tüchtig. — „Die muſikaliſchen Abende“ haben ſich durch die brillanten Gartenfeſte des verfloſſenen Sommers in der Gunſt der Innsbrucker feſtgeſetzt. Die Leiſtungen dieſer Geſellſchaft, welche in ihren Programmen Orcheſter-Piecen, Männer-Chöre, gemiſchte Geſänge, Inſtrumental- und Vokal-Soli, Zither-Vorträge und Deklamationen in einem Kranz bunt zuſammenflicht, bekunden ein freudiges Zuſammenwirken und ein wetteiferndes Streben. — Der nachhinkenden Innsbrucker Liedertafel vermag vielleicht der muſikaliſch ſehr tüchtige zweite Chormeiſter Profeſſor Ludwig Graf mit ſeinen geſelligen Talenten wieder auf die Beine zu helfen und den galvaniſchen Zuckungen dieſes Körpers wirkliche Lebensfunktionen zu ſubſtituiren. — „Träume ſind Schäume“, Hoffnungen ſind es meiſt nicht minder. Unſere Bühnenverhältniſſe, beſjommernswerther denn je, haben die Luſt, das Theater zu beſuchen, mit Gewalt zerſtört. — Ein empfindlicher Abzug an Perſonale nach Bozen und der dadurch entſtandene Mangel an halbwegs brauchbaren Schauſpielern haben den Ruin unſerer heurigen Hoffnungen bewirkt. Als Bemerkenswerthes haben wir nur eine Aufführung der „Edda“ von Weilen, des „Othello“ von Shakeſpeare und des dramatiſchen Gedichtes „Wildfeuer“ von Friedrich Halm zu erwähnen. Der Grundgedanke dieſes Dramas iſt bekanntlich die unter der Maske der Freundſchaft auftretende Liebe des jungen Marcel für ſeine Baſe, welche als Nonn erzogen wurde, weil ein Familienpakt die Güter der Familie Loménie nur der männlichen Descendenz zuſprach und man den einzigen männlichen Abkömmling einer anderen Linie für todt hielt. Dieſer Abkömmling war aber eben Marcel, der bei ſeiner Baſe als Waffenmeiſter im Dienſte ſtand und über ſeine Abkunft ebenſo in Täuſchung lebte, als jene über ihr Geſchlecht. Man könnte zwar vielleicht mit dem Verfaſſer darüber rechten, daß er die phyſiſche Wahrſcheinlichkeit auf die Spitze getrieben. Aber in dieſer Schwäche liegt ja eben der Reiz dieſes Bühnenkunſtſtückes, wozu es die ſpannende Entwicklung der Situationen, die reizende Metamorphoſe der Gefühlswallungen in den Herzen der beiden Hauptperſonen und beſonders die blühende Diktion ſtempeln.

O. P. **Leipzig.** (Konzert des Hrn. Satter. *) Nachdem der Pianiſt Hr. Guſtav Satter durch ſein Spiel in der bereits erwähnten muſikaliſchen Abendunterhaltung die hieſigen Künſtlerkreiſe in förmliche Aufregung verſetzt hatte, gab derſelbe am 16. Dezember im Saale des Gewandhauſes ein eigenes Konzert. Vor allen Dingen iſt zu konſtatiren, daß Hr. Satter bei dem Publikum einen durchſchlagenden Erfolg erzielte, wie ihn in neuerer Zeit kaum Alfred Jaell und Hans v. Bülow davongetragen haben. Die Kritik kann einem ſo eminenten Talente, wie es Hr. Satter auch an dieſem Abende bekundete, ihre volle Anerkennung nicht verſagen; ſie wird aber der Wahrheit gemäß ausſprechen müſſen, daß der Konzertgeber nicht ſo wohl disponirt war, wie bei ſeinem erſten Auftreten. Die ſichtliche Erregung des Künſtlers trat namentlich im Vortrage der Sonata appassionata op. 57 F-moll von Beethoven hervor, von welcher die drei Sätze nicht mit derjenigen weiſen Beherrſchung und einfachen Größe wiedergegeben wurden, wie ſie dem Genius Beethoven's entſprechen, in Folge deſſen natürlich auch die Deutlichkeit der einzelnen Tonfiguren und deren muſikaliſche Bedeutung im Satze manche Einbuße erleiden mußten. Die Tonſtücke der andern Meiſter — Prélude et Bourrée A-moll (Suite anglaise Nr. 2) von Bach, Novelette E-dur von Schumann, Etüde As-dur aus op. 25 und Etüde Ges-dur aus op. 10 von Chopin und das auf ſtürmiſches Verlangen zugegebene Fis-moll Scherzo a capriccio von Mendelsſohn — gelangten in virtuoſer Weiſe, obwohl mit auf die Spitze geſtelltem Tempo, zur vollkommenſten Geltung und Wirkung. Die eigenen graziös erfundenen und unübertrefflich ſchön vorgetragenen Kompoſitionen des Hrn. Satter (op. 63, 64 und 65) wurden ebenfalls mit großem Enthuſiasmus aufgenommen, da man eben nicht gewöhnliche Solonſtücke, ſondern noble und intereſſante Muſik zu hören bekam. In der zum Konzertvortrag eingerichteten und für uns in keiner Weiſe ſympathiſchen „Tannhäuſer“-

*) Wir haben bei der vorigen enthuſiaſtiſchen Korreſpondenz unſeres geehrten Leipziger Berichterſtatters über Hrn. Satter dem Urtheil der hieſigen kompetenten Kreiſe über dieſen Pianiſten keinen beſonderen Ausdruck gegeben, weil der Berichterſtatter ſelbſt auf die früher in den „Recenſionen“ ausgeſprochene divergirende Kritik verwies. Heute jedoch, wo uns in mehreren anderen Blättern und in dem obigen Briefe des Hrn O. P. ein weniger lobpreiſendes Kritik über den Hrn. Satter in ſeiner jetzigen Geſtalt vorliegt, müſſen wir glauben, daß dieſe letztere denn doch von der früheren ſich nicht ſehr weſentlich unterſcheide. A. d. R.

Digitized by Google

Ouvertüre ist nur die fabelhafte Technik anzuerkennen, mit welcher Hr. Satter die größten Schwierigkeiten beherrscht. Dem Konzertgeber wurden auch, wie bei seinem ersten Auftreten drei Themen (von Bach, Beethoven und Jadassohn) zur Improvisation gestellt, deren Durchführung ihm trefflich gelang, indem durch das prägnante Heraustreten der Grundgedanken in fortlaufendem, natürlich harmonischem Flusse bei formfertiger Folgerichtigkeit und Anwendung kontrapunktischer Mittel ein richtiges und allgemeines Verständniß erzielt wurde. Obgleich diese That in siegreichster Weise durchschlug, so sei dennoch zur richtigen Würdigung unseres Künstlers bemerkt, daß er in der freien Phantasie schon Größeres geboten hat. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß sich Hr. Satter eines außerordentlich schönen, klangreichen Konzertflügels aus der Fabrik der HH. Steinway und Söhne in New York und Braunschweig bediente.

Lokales.

Fichtner's letztes Auftreten ist vorläufig auf den 31. Januar festgesetzt. Der Künstler hat hiezu die Rolle des Baron Gluthen in dem Weissenthurn'schen Lustspiele „Das letzte Mittel" gewählt.

Fr. Betty Fichtner, geb. Koberwein ist bereits mit dem Schluß des Jahres 1864 in den Pensionsstand getreten. Sie debütirte am Burgtheater am 23. August 1822 als Lottchen in „Bruderzwist", ihre zweite Debütrolle war die Emmy in „Die falsche Scham". Im Jahre 1832 vermählte sie sich mit Hrn. Fichtner. Ihre künstlerische Thätigkeit betreffend verweisen wir auf den Aufsatz: „Zur Charakteristik des Burgtheaters" (Jahrg. 1863, Nr. 34, S. 530). In den letzten Jahren spielte Fr. Fichtner in Folge öfterer Kränklichkeit sehr selten, seit 14 Monaten hat sie aber die Bühne gar nicht mehr betreten. Ihre letzte Rolle war am 7. November 1863 die alte Amme in Fr. Birch-Pfeiffer's „Alter Musikant". —

Bauernfeld hat nun auch seine „Bauern von Weinsberg" behufs einer Umarbeitung zurückgezogen, wodurch die Konkardio-Vorstellung auf unbestimmte Zeit vertagt wurde. Diese nervöse Umarbeitungswuth des geistreichen Lustspieldichters ist ernstlich zu bedauern, da wie die Erfahrung lehrt, solche nachträgliche vermeintliche Verbesserungen selten dem Werke gedeihlich sind.

Dawison gab am 3. den Karlos in „Clavigo" und den Bonjour in „Die Wiener in Paris", am 5. spielte er zum dritten Mal den Mephisto und heute soll er als Shylok auftreten. —

Eine Art Jahresrevue unter dem Titel „Sylvester-Jux" wird allabendlich im Carltheater gegeben. Dieses von Hrn. Langer zusammengesetzte Quodlibet hat wohl mehrere unterhaltende Scenen aufzuweisen, entspricht aber seinem Zwecke nicht: es ist zu unvollständig: wichtige politische wie künstlerische Ereignisse des verflossenen Jahres blieben ganz unberührt, andere minder wichtige wurden hingegen zu breit getreten. Der Politik ist diesmal Hr. Langer ganz aus dem Wege gegangen, dafür hat er aber stark in Patriotismus und Servilismus gearbeitet.

Die Haydn-Gesellschaft brachte zu Weihnachten die „Jahreszeiten" zur Aufführung. Wir waren verhindert der Produktion beizuwohnen, doch sollen, wie man uns sagt, die Soloparte durch Fr. Passy-Cornet, Hrn. Wolter und Hrn. Mayerhofer, in vorzüglicher Weise gesungen worden sein. Chor und Orchester waren wie gewöhnlich hauptsächlich in Folge der unakustischen Räumlichkeiten vollständig wirkungslos.

Die HH. Hofmann und Kremser (Violinist und Pianist) veranstalten bei Ehrbar drei Konzerte am 8., 22. Januar und 2. Februar Nachmittags $^1/_2$5 Uhr. Das Programm enthält größten Theils neue Kompositionen der Konzertgeber, u. A. auch Gesangs- und Deklamations-Vorträge.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, V. (Mendelssohn, Bach, Glinka, Beethoven); im Musikvereinssaal: Hr. Umlauf, Zitherspieler; Nachmittags 5 Uhr, Salon Ehrbar: die HH. Hofmann (Violinist) und Kremser (Pianist); Donnerstag den 12. Januar Abends, Musikvereinssaal: Laub's Quartett VI. (Cherubini, Rubinstein, Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion. 31. Dezember — 5. Januar: L. v. S., A. Gr. hier, N. in Dresden, /// in Bamberg, F. in Prag: Erhalten. H—l hier: Benützt.

Briefkasten der Expedition. 31. Dezember — 5. Januar: Café N—n in Graz und Cafe W—n in Prag: Wir erbitten für Frankatur-Auslagen noch 4 fl. 15 kr. —R—rea in Graz. Sie haben 90 kr. gut.

Zur gefälligen Beachtung!

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, haben wir uns entschlossen, außer dem wie bisher forterscheinenden Inhaltsverzeichniß, welches für das zweite Halbjahr 1864 der heutigen Nummer beiliegt, von jetzt an regelmäßig auch ein ausführliches **Register der einschlägigen Namen und Werke** mit den „Recensionen" zu verbinden.

Da sich dies Register zunächst auf das ganze eben abgelaufene Jahr erstreckt, werden zu seiner sorgsamen Ausarbeitung noch einige Wochen erforderlich sein, was wir namentlich für diejenigen unserer Abonnenten, welche die Blätter sammeln und binden lassen, hervorzuheben uns erlauben.

Die Redaktion der „Recensionen".

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 2.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

14. Januar. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Gerold, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Ein altperuaniſches Drama. Mitgetheilt von F. Lichterfeld. — Muſikaliſche Literatur (Schumann's „Requiem") — Theater und Muſik in Dresden — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Repertoir). — Wiener Konzertbericht (Philharmoniſches Konzert, Quartette, die HH. Hoffmann und Kremſer, Fr. Marchi Witwe) — Neue Erſcheinungen (Prölß) — Korreſpondenz-Nachrichten (Brünn, Graz, Prag, Wiesbaden) — Kleine Chronik — Lokales.

Ein altperuaniſches Drama.

Mitgetheilt von **F. Lichterfeld.**

Wie Märchen des Orients klingen die Nachrichten über die Baudenkmale der Incas zu uns herüber, über die Civiliſation einer Dynaſtie, die von 1021 bis 1526 über Peru geherrſcht.

Die Incas hatten die alte peruaniſche Quichua-Sprache auf einen Standpunkt gebracht, der den aller übrigen ſüdamerikaniſchen Sprachen und Dialekte weit überragte. Lyriſche und dramatiſche Poeſie wurde an ihrem Hofe hoch geſchätzt, literariſches Verdienſt reich belohnt. Die peruaniſche Literatur, die in Ermangelung einer Schriftſprache leider zum größten Theile verloren gegangen, erhob ſich, dem Glücksſterne der Incas folgend, zu Triumphgeſängen und ſtolzen Dramen, vermiſcht mit manchem hellen Aufblitzen der Komik und fröhlichen Liebesliedern. Unter der Gewaltherrſchaft der Spanier verſtummten dieſe, und nur die melancholiſchen Yaravis, deren wehmüthige Töne Herzen von Stein erweichen könnten, klingen noch durch die tiefen Schluchten und weiten Thäler der Sierra von Peru.

Neben einer Anzahl lyriſcher und elegiſcher Dichtungen aus der Zeit der Incas haben ſich glücklicherweiſe auch einige Dramen, die man kurz nach der Eroberung nach der mündlichen Recitation der Indianer aufzeichnete, bis auf den heutigen Tag erhalten. Das berühmteſte iſt das Trauerſpiel „Ollantay", welches in der Zeit des Inca Yupanqui (1400) verfaßt wurde.

Der Sage nach wurde es am Hofe des Huayna Capac (1475) aufgeführt; die Ereigniſſe, die ihm zu Grunde liegen, fallen in die Regierung des Inca Pachacutec (1340) und der Angelpunkt, um den ſich die Fabel bewegt, iſt die verbotene Liebe zwiſchen dem Häuptling Ollantay, der jung, ſchön und tapfer, aber nicht vom kaiſerlichen Geſchlechte war, und der Prinzeſſin Cuſi Coyllur (der freudige Stern), einer Tochter des Inca.

Der berühmte Peru-Reiſende und Forſcher C. R. Markham, der die alte und werthvolle Handſchrift der Quichua-Literatur kopirte, gibt in ſeinem intereſſanten Werke über das Vaterland der Incas, das jüngſt in G. Senf's Verlag in Leipzig in deutſcher Bearbeitung erſchien, einige Proben aus dem mehrerwähnten Drama „Apu (Ritter) Ollantay".

Vermag die Ueberſetzung die eigenthümlichen Ausdrücke und Wendungen, durch welche ſich die Quichua-Sprache charakteriſirt, auch nur dürftig und unvollkommen wiederzugeben, ſie läßt uns immerhin von der Pflege der Poeſie unter den alten Peruanern eine hohe Meinung gewinnen.

Das Drama „Ollantay" beginnt mit einem Geſpräche zwiſchen Ollantay und ſeinem Diener Piqui Chaqui (Schnellfuß) in einer Straße von Cuzco. Ollantay, in goldener Tunika, mit der Kriegskeule in der Hand, beginnt:

Ollantay.

Piqui Chaqui, ſahſt Du die Prinzeſſin?
Sahſt Du im Palaſt den Freudenſtern?

Piqui Chaqui.

Das verbietet unſer Sonnengott.
Eine Incatochter anzuſchauen —
Weißt Du nicht? iſt wider das Geſetz.

Ollantay.

Meine Liebe für die zarte Taube,
Weißt Du nicht? kann niemand von mir nehmen.
Welche Straße wirst Du geh'n, mein Herz,
Wirst Du geh'n im Suchen nach der Palla? (Prinzessin)

Piqui Chaqui.

Deinen Sinn verwirrt ein böser Geist.
Und Du gehst in Deinen Reden irre.
Gibt es doch noch viele junge Mädchen,
Die Dich lieben würden, eh' Du alterst?
Wenn der Inca Deine Liebe wüßte,
Würd' er Dich in kleine Stücke hacken.

— — — — — — —

Ollantay.

Gehe denn, verlaß' mich Piqui Chaqui!
Geh' und halte Deine Reigentänze
Mit der Berge leichtgeschürzten Mädchen!
Aber ich — trotz allen Feinden,
Trotz Verräthern nah' und fern, —
Aber ich will sie umarmen,
Meine Cusi, meinen Stern.

Piqui Chaqui.

Wenn der Böse neben Dich sich stellte?

Ollantay.

Würd' ich ihn mit Füßen von mir stoßen.

Piqui Chaqui.

Hast Du jemals seine Nasenspitze
Nur geseh'n? Und wolltest mit ihm reden?

Ollantay.

Laß' die Thorheit Piqui, wenn ich rede.
Lieber bring' mir diese schöne Blume
Vor das Antlitz meiner süßen Caylur,
Daß im Selbstgespräch sie meiner denke.

— — — — — — —
— — — — — — —

Geh' zu meinem Stern mit dieser Blume
Zu dem lieblichsten von allen Sternen,
Den an Schönheit Yuti nicht erreicht,
Dem der Himmelssterne keiner gleicht.

Piqui Chaqui.

Wenn man nur bestechen könnte
Eine Greisin oder Greis.
Wachen will ich und der Palla
Bringen Deiner Liebe Preis.
Ja, ich will Dein Bote sein,
Bin ich auch nur arm und klein.

Hier wird das Gespräch abgebrochen, indem Huillac Umu, der Hohepriester der Sonne eintritt. Er erscheint im schwarzen Mantel, mit einem Opfermesser in der Hand und hält folgenden Monolog:

Huillac Umu.

Heil'ger Sonnengott, ich sehe
Abwärts Dich am Himmel gleiten;
Sehe Dich gerüstet, tausend
Opferlamas zu bereiten.
Fließen soll ihr Blut zu Deinem Ruhme!
Blühen soll für Dich des Feldes Blume!
Sonnengott voll Herrlichkeit,
Preis sei Dir geweiht.

Ollantay.

Ich will mit diesem Träumer sprechen.
Huillac Umu! mächt'ger Inca-Prinz!
Alles Volk ist Deiner Größe voll;
O vernimm auch meiner Ehrfurcht Zoll.

Huillac Umu.

Held Ollantay! Deine Rede weckt mich
Aus des Strahlengottes tiefem Anschau'n.

Ollantay eröffnet nun dem Hohenpriester seine innige Liebe zur Prinzessin und weist alle guten Rathschläge, die ihm dieser gibt, mit Entschiedenheit zurück. Er entschließt sich, bei dem nächsten großen Hoffeste den stolzen Pachacutec um die Hand der Prinzessin zu bitten, und thut es in den beweglichsten Ausdrücken. Aber der finstere Monarch bleibt unbeugsam, macht dem jungen General über seine Anmaßung heftige Vorwürfe und läßt ihn, mit dem Hofe vorüberschreitend, auf das schmerzlichste verletzt und gedemüthigt stehen. Auch die unglückliche Cusi Coyllur empfängt harte Worte und wird in das Kloster der Sonnenjungfrauen in Gewahrsam gebracht. Dort pflegt sie ihre in Zärtlichkeit sich gleich bleibende Mutter Coya Anavarqui, sucht aber vergeblich sie zu trösten. Die Prinzessin bricht in rührende Klagen aus.

Ollantay, der einsam zurückgeblieben war, ruft aus: „Ach Prinzessin! ach Cusi Coyllur, meine Taube! Du bist mir für immer verloren!“ Dann steigen trotzige und feindselige Gesinnungen und der Gedanke der Empörung in seiner Brust auf, und es folgt der Monolog:

Ollantay.

Cuzco, Cuzco, Stadt der Paläste!
Jetzt und bis an's End' der Tage
Bist du mir mit Feinden gefüllt!
Deinen Busen will ich zerreißen;
Will den Geiern geben dein Herz!
O, mein Feind! O, Inca, mein Feind!
Tausend Helden will ich entflammen,
Mustern will ich meine Soldaten
Und die Pfeile geb' ich hinaus!
Sieh'! am Sacsahuaman sammelt
Sich wie eine Wolke mein Heer!
Eine Flamme lassen sie steigen,
Schlafen soll'st du im Blute dort.
Meinem Fuße soll'st du dich neigen,
Inca, wenn gefallen dein Hort.
Wenn ich meinen Tiefen entstiegen,
Wird vor mir dein Nacken sich biegen,
Und unmöglich werden das Wort:

Digitized by Google

„Meine Tochter kann nimmer dein,
Kann nicht deine Gemahlin sein!“
O! wie paßte zu flehenden Armen
Solch' ein Wort, und zur Bitt' um Erbarmen?

Ollantay begibt sich zu seinem Heere in Anti-Suyu, schildert die ihm widerfahrene Zurücksetzung mit kräftigen und beredten Worten und wird, nachdem er die Soldaten gewonnen, vom General Urco-Huaraneca zum Kaiser ausgerufen.

Während in Anti-Suyu, der östlichen Provinz des Reiches, der Aufruhr ausbricht, ereilt die Prinzessin ein trauriges Geschick. Wenige Monate nach Beginn ihrer Gefangenschaft schenkte sie einem Kinde Ollantay's, das den Namen Yma Sumac erhält, das Leben.

Der Zorn des alten Inca kennt keine Grenzen. Die Prinzessin wird in einen unterirdischen Kerker des Sonnenjungfrauen-Klosters geworfen, und alle Bitten ihrer Mutter Anavarqui um eine Milderung der Strafe sind vergebens.

Ollantay rückt mit dem aufrührerischen Heere bis in das Thal von Vilcamayu vor und sendet von Urambaba aus drohende Botschaft an seinen Kaiser. Dieselbe bleibt ohne Erfolg und Ollantay macht darauf, um seinem Unternehmen eine feste Basis zu geben, an einem passenden Punkte Halt. Hier war es, wo er die Riesenbaue begann, die noch späte Jahrhunderte in Erstaunen setzen und die stets unter dem Namen Ollantay-Tambo bekannt waren.

Zehn Jahre brachte er damit zu, während er gleichzeitig ein großes Heer von Anti- und Taupa-Indianern ansammelte. Der alte Inca Pachacutec machte wenig Anstrengungen, den Aufstand zu unterdrücken, denn er bedurfte, nach einer mehr als fünfzigjährigen glorreichen Regierung, der Ruhe. Sein Sohn Ynpanqui war mit der Blüte der Inca-Krieger Hunderte von Meilen entfernt, und erweiterte die Grenzen des Reiches bis zur Meeresküste. Endlich starb Pachacutec, nachdem er sechzig Jahre (1340 bis 1400) regiert hatte und Inca Yupanqui kehrte siegreich nach Cuzco zurück, wo er mit großem Pomp gekrönt wurde. Das Scepter befand sich nun in der Hand eines der größten Kriegshelden unter den Sonnenkindern, und der jugendliche Monarch bot seine Veteranen auf, um den Uebermuth eines Empörers zu züchtigen, der es gewagt hatte, zehn Jahre lang innerhalb eines dreitägigen Marsches von der Hauptstadt die Fahne des Aufstandes zu entfalten.

Ollantay wird durch den Verrath des Ruminavi (das steinerne Auge), des Oberbefehlshabers in Collasuyu, der sich für ein Opfer der Grausamkeit des Inca ausgab, überrascht und als Gefangener im Triumphe nach Cuzco geführt.

Die unglückliche Prinzessin Cusi-Coyllur hatte inzwischen die langen zehn Jahre in ihrem unterirdischen Kerker vertrauert. Ihr liebliches Töchterchen Yma-Sumac war in demselben Kloster erzogen worden, ohne daß sie von ihrer Mutter etwas wußte. Eine Klosterjungfrau, Pittu Salla, war zugleich die Kerkermeisterin der Mutter und die Erzieherin der Tochter. Eines Tages war die kleine Yma-Sumac der Pittu Salla nachgegangen, als diese ihrer gefangenen Mutter einen Becher Wasser und ein Gefäß mit Speise überbrachte. Die Kerkerthüre öffnete sich und durch einen Zug der Natur erkennen sich Mutter und Tochter und stürzen einander in die Arme.

Der Inca hatte die Edlen des Hofes im Audienzsaale des Palastes um sich versammelt und ist eben im Begriffe, einen Akt der Milde zu üben, indem er dem Häuptling Ollantay unter einigen leicht zu erfüllenden Bedingungen Gnade angedeihen läßt, als die kleine Ima Sumac in den Saal stürzt, und den Inca in den rührendsten Ausdrücken anfleht, ihre Mutter, seine lange verlorene Schwester, der Freiheit zurückzugeben. Es geschieht.

Weder der Inca, noch Ollantay sind anfangs im Stande, in dieser verkommenen, abgehärmten Gestalt die reizende Cusi Coyllur, den Freudenstern, das lieblichste Mädchen am Inca-Hofe wieder zu erkennen. Die erste Begegung der Liebenden, die Erkennungsscene, das rührende Aussprechen ihrer Liebe und die edelmüthige Weise, in der der hochherzige Inca Gnade walten läßt, sind mit echt dichterischem Geiste behandelt. Zum Schluße spricht Inca Yupanqui:

Nun erfreut sie wieder die Sonne,
Und das Leben begrüßt sie warm;
Deine Liebe hält er im Arm,
Und sie ruhen in Glück und Wonne.

So C. R. Markham in seinem Werke über Peru, dessen Bearbeitung obigem Auszuge zu Grunde liegt.

Man ersieht aus dem Mitgetheilten, daß die Peruaner zur Zeit der Incas sich neben dem Bau von großartigen Tempeln und Palästen auch auf den Bau des Dramas verstanden.

*

Digitized by Google

Muſikaliſche Literatur.

Requiem, für Chor und Orcheſter komponirt von Robert Schumann. op. 148, Nr. 11 der nachgelaſſenen Werke. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

v. Br. — Die Firma Rieter-Biedermann führt in der Herausgabe der nachgelaſſenen Werke des obgenannten Meiſters fort. Ihre neueſte Edition iſt vielleicht unter allen bisherigen die werthvollſte, denn dieſes Requiem darf durchaus als ein ſchönes Produkt begrüßt und der muſikaliſchen Welt empfohlen werden; es zeichnet ſich durch einen unvergleichbar reicheren Gehalt, als die früher erſchienene, ſehr ſchwach gerathene Meſſe aus. Es kann nicht überraſchen, daß auch dieſes Requiem die ganze Weichheit des Schumann'ſchen Styles athmet, denn Schumann war eine zu ausgeprägte, wie man zu ſagen pflegt, „ſubjektive" Natur, als daß er ſich, zumal in einer lyriſch-religiöſen Kompoſition hätte verläugnen und etwa im altitalieniſchen Kirchenſtyle ſchreiben ſollen. Hätte man ihm die Erfüllung einer derartigen Forderung zur Pflicht gemacht, er würde ſicherlich die ſchon ergriffene Feder wieder niedergelegt und ſein Requiem lieber unkomponirt oder doch ungeſchrieben gelaſſen haben, denn daß es aus einem innerſten, nicht bloß künſtleriſchen, ſondern auch metaphyſiſchen, alſo ſubjektiven Bedürfniß heraus komponirt iſt, fühlt man ſehr deutlich. Bei aller Weichheit aber leidet dieſe Kompoſition doch keineswegs an jener Verſchwommenheit, welche man den Spätlingsproduktionen des Meiſters häufig mit Recht vorwarf, vielmehr zeichnen ſich alle Theile, ſowohl im Ganzen, als auch in den einzelnen Themen, durch ſehr prägnante Geſtaltung aus, ja an einigen Stellen, wie im „Dies irae" und im „Confutatis" kann man vielleicht wirklich in dem Streben nach charakteriſtiſchem Ausdruck die Grenzen ein wenig überſchritten finden, welche dieſer Kompoſitionsgattung, was deren Styl und Haltung betrifft, angenommener Maßen gezogen ſind.

Schumann hat den Text in neun Abſchnitte gegliedert: 1. Requiem. 2. Te decet hymnus. 3. Dies irae. 4. Liber scriptus. 5. Qui Mariam absolvisti. 6. Domine Jesu Christe. 7. Hostias. 8. Sanctus. 9. Benedictus und Agnus.

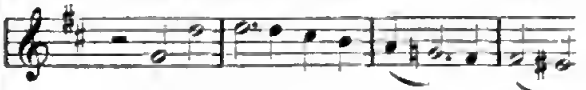
Gleich der erſte Satz, das „Requiem aeternam dona eis" iſt von ſehr ſchönem, mildem Ausdruck, welcher durch die weiche Tonart Des-dur (wenn man uns dies zugeſtehen will) noch gehoben wird.

Sehr energiſch iſt dagegen das darauffolgende „Te decet hymnus" ausgeführt, der umfangreichſte Satz, da er für ſich allein 22 Seiten der im Ganzen 116 Seiten umfaſſenden Partitur füllt. Er iſt durchaus fugirt gehalten. Ausnehmend ſchön erſcheint die Verbindung des Kyrie eleison mit dem Motive des „Te decet hymnus", welche beide Motive der Komponiſt gegen den Schluß hin in einer Doppelfuge durchführt.

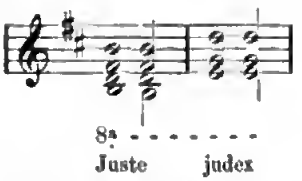
An dem Motive des Dies irae:

werden Manche, wie ſchon bemerkt, vielleicht Anſtoß nehmen. Daß es charakteriſtiſch erfunden ſei, wird man nicht läugnen, und mit großer Kraft iſt es auch durchgeführt, wie gleich die kanoniſche Fügung der Stimmen in den erſten vier Takten, indem ſie mit dem Dies irae in ſanfter Klage dem drohenden Baß folgen, als eine ſehr ſchöne hervorgehoben zu werden verdient. Das obige Motiv zieht im Fugato durch alle vier Stimmen und wird auch zum „Tuba mirum spargens sonum" benützt.

Sehr eigenthümlich und kräftig finden wir das „liber scriptus" gedacht; nicht minder das von alternirenden Soloſtimmen vorgetragene, epiſodenartig behandelte „Quid sum miser". In dem „Ricordare Jesu pie" läßt ſich ein Sopran-Solo vernehmen, und zwar mit einer Melodie oder vielmehr richtiger geſagt einer melodiſchen Phraſe von außerordentlicher Innigkeit:

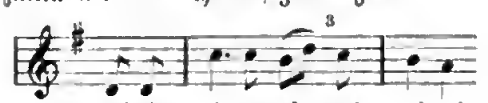


Und ſehr kühn ſetzt das „Juste judex" folgendermaßen ein:



Uns beleidigt die Stelle nicht.

Von weichem, ſchmeichleriſchem Reiz iſt das für Alt-Solo komponirte „Qui Mariam absolvisti" umfloſſen, deſſen echt Schumann'ſches und reichlich von echt Schumann'ſchen Synkopen begleitetes Motiv noch zu zitiren wir uns nicht verſagen mögen:



In dem in kräftigem Fugato ausgearbeiteten „Domine Jesu Christe“ bemerken wir nur als ein Kuriosum die Stelle, wo Schumann die Erscheinung des Erzengel Michaels (sed signifer sanctus Michael) durch eine Hörnerfanfare ankündigt! In dem darauf folgenden „Hostias“ wird der Gesang leider abermals fast unausgesetzt in den nervös aufgeregten Synkopen-Rhythmen begleitet.

Schön ist das Sanctus aufgefaßt und das „pleni sunt coeli et terra gloria tua“ voll schwungreicher Energie. In den vorhergegangenen Abschnitten hatte Schumann, von Des-dur ausgehend, nach A-dur, Fis-moll, D-dur, G-dur, H-moll und H-dur, Gis-moll (As-moll), endlich im Sanctus nach dem feierlichen As-dur modulirt und kehrt nun im Benedictus und Agnus nach Des-dur zurück, in welcher Tonart die letzten Klänge des Werkes verschweben, und wobei wir noch hervorheben dürfen, daß gerade dieser Schluß, vom „lux perpetua luceat eis“ an, in seiner geisterhaften Zartheit in außerordentlicher Schönheit leuchtet.

Die Komposition im Ganzen betreffend wäre etwa noch zu bemerken, daß dieselbe mit großer Diskretion instrumentirt ist. Das Instrumentale bildet durchaus nur den zarten Untergrund, auf welchem sich der Vokalsatz erhebt. Man will bei uns in Wien im Laufe dieses Winters das hiemit angezeigte Werk in einem Konzert der Singakademie zur Aufführung bringen, wo dann den Musikfreunden Gelegenheit geboten ist, sich an den Schönheiten desselben zu erfreuen und zu erbauen.

Dresdener Theater- und Musikzustände.

Allgemeines über das Repertoir der k. Bühne. — Die Auswahl der Stücke und ihre Besetzung. — Bevorzugung der Posse und des Ballets. — Opern- und Schauspielvorstellungen. — Die Konzertsaison und ihre Ergebnisse. — Kirchenmusik.

N. Obgleich in Dresden wegen des außerordentlich großen Fremdenverkehres während der Sommermonate, auch zu dieser Zeit, wo viele Bühnen entweder ganz oder doch theilweise feiern, das Hoftheater eine umfängliche Thätigkeit entwickeln muß, so erscheint doch der Eintritt der mit dem 1. Oktober beginnenden Wintersaison als eine Epoche. Die Zahl der Fremden hat sich gemindert und die Bewohner Dresdens kehren von ihren Villegiaturen zurück, stellen ihre Landpartien ein und wenden sich wieder dem Theaterbesuche zu. Nun gilt es, das Repertoir neu zu beleben und in jeder Beziehung den zu gleicher Zeit massenhaft auftauchenden Konzerten eine wirksame Konkurrenz zu bieten.

Die Generaldirektion gibt sich der Lösung dieser Aufgabe unverkennbar mit dem besten Willen und dem ernstesten Bestreben, jeder berechtigten Richtung gerecht zu werden, hin: neue und neueinstudirte Werke gehen fast wöchentlich in Scene. Dennoch scheint es uns, als habe sie den pädagogischen Theil der Aufgabe der Oberleitung eines bedeutenden Theaters, den Schiller in seiner trefflichen Vorrede zur „Braut von Messina“ so schön charakterisirt, noch nicht im vollen Umfange erfaßt. Es werden namentlich die bedeutendsten Werke der dramatischen Kunst nicht immer so zur Aufführung gebracht, wie man es erwarten könnte, und sodann wird nicht mit Konsequenz darauf hingearbeitet, den Sinn des Publikums für das wahrhaft Schöne und Bedeutende zu wecken und weiter auszubilden. In ersterer Beziehung sind Lücken im Personal zu beklagen: namentlich stellt es sich immer mehr und mehr heraus, welch' großer Fehler es war, die Janauscheck nicht der Bühne zu erhalten. Ihr folgte Dawison, natürlich ohne einen Ersatz, und in der Oper fehlt eine Primadonna, an Stelle der leider nur zu oft durch Krankheit in ihrer Thätigkeit gestörten Bürde-Ney, und ein lyrischer Tenor.

Was aber die Weckung und Förderung des Sinnes für das Bessere beim Publikum, die Ausbildung des Geschmacks anlangt, so wird das, was man durch Aufführung der besten Erzeugnisse der dramatischen Dichtkunst der Vergangenheit und Gegenwart, woran es, was wir gern erkennen, die Direktion nicht fehlen läßt, dafür thut, durch verschiedenes Andere paralysirt.

Hier müssen wir in erster Linie die Bevorzugung der Posse hervorheben, nicht bloß, daß man das Räder'sche Machwerk „Flick und Flock“ in glänzender Ausstattung unaufhörlich abspielt, ja sogar ein nicht viel besseres, „Aladin“, neueinstudirt hat, man zeigt auch in der Auswahl anderer Werke der heitern Muse entschiedene Vorliebe für das Possenhafte und niedrig Komische; so werden z. B. Farcen wie „Das Schwert des Damokles“ und „Monsieur Herkules“, die man nach drei- bis viermaliger Aufführung als abgethan zurücklegen sollte, fort und fort gegeben, und immer und immer wieder tauchen Produkte ähnlicher Art auf. Das eigentliche bessere Lustspiel wird zu Gunsten der Posse vernachlässigt.

Hierzu kommt noch, daß dem Publikum die kleine Posse so recht mundgerecht gemacht wird durch die Ein-

Digitized by Google

richtung, wenigſtens einmal in der Woche an einem Abende vier einaktige Stücke, meiſt Schwänke und Poſſen, zu geben. Hiermit kommt man der Neigung des Publikums, im Theater ſo wenig wie möglich aufmerkſam zu ſein, ſo recht entgegen. Füllt ein Luſtſpiel den Abend ganz oder auch nur zum großen Theil, ſo muß der Zuhörer dem Gange der Handlung wenigſtens durch mehrere Akte folgen und ſein Gedächtniß über den Zwiſchenakt hinaus dehnen: das wird ihm hier recht hübſch erſpart, — wenn der Vorhang fällt, iſt das Bild abgeſchloſſen.

Nicht geringerer Begünſtigung, als die Poſſe hat ſich, was zum mindeſten ebenſo deſtruirend wirkt, das Ballet zu erfreuen, während wir früher zwei Solotänzerinnen hatten, was hier, wo in der Hauptſache das Ballet nur zum Schmuck der Oper da iſt, vollkommen genügt, ſind deren jetzt fünf engagirt; fragen wir wozu, ſo kommen wir immer wieder auf „Flick und Flock“, und doch müſſen wir froh ſein, wenn man nicht gar das ſelbſtändige Ballet mit ſeiner künſtleriſch demoraliſirenden Wirkung einführt, oder vielmehr, da es in ſporadiſchen Füllen ſchon da iſt, weiter verbreitet, was um ſo tiefer zu beklagen wäre, weil unſere Balletleiſtungen von der äſthetiſchen Bedeutung der Tanzkunſt keine Spur, ja nicht einmal feineren Geſchmack und am allerwenigſten muſikaliſches Verſtändniß des Balletmeiſters zeigen. Die ungünſtigen Folgen dieſer Einrichtungen treten ſchon hervor; denn größere dramatiſche Werke werden, wenn ſie nicht dadurch, daß der Liebling des Dresdener Pubtikums, Emil Devrient, bei deren Aufführung betheiligt iſt, eine ſpezielle Anziehungskraft bekommen, mehr als ſpärlich beſucht, und ſchon hört man in vielen Kreiſen des Publikums die Anſicht verfechten; es ſei doch vorzuziehen, wenn das Theater für eine leichte Unterhaltung, d. h. für eine ſolche, welche gar keine Aufmerkſamkeit erfordert, ſorge.

Außer den genannten wirkt noch ein Moment demoraliſirend auf das ſo leicht umzuſtimmende Publikum ein, nämlich die Wahrnehmung, daß man vor dem eigentlichen großen Kunſtwerke nicht den wahren und gebührenden Reſpekt an den Tag legt. Es zeigt ſich dies in Verſchiedenem, ſo iſt z. B. mit Ausnahme des „Idomeneus“, keine einzige Oper von Mozart ſo gut beſetzt, als es bei den vorhandenen Kräften möglich wäre, ſo läßt man Gluck's „Iphigenia in Aulis“ mit der Wagner'ſchen Verballhornung aufführen und ſeine übrigen Opern faſt ganz verſchwinden.

Davon, den Sinn an ſolchen Meiſterwerken dadurch zu heben, daß man ſie ſo gut beſetzt, als es die vorhandenen Kräfte geſtatten, daß man ſie bezüglich der Ausſtattung „Flick und Flock“ wenigſtens gleichſtellt, daß man ſie dem Publikum durch öftere Aufführungen und zu Zeiten, wo man das Theater gern zu beſuchen pflegt, näher bringt, iſt nicht viel zu bemerken. „Così fan tutte“ z. B., das man neueinſtudiren ließ, hat man unzureichend beſetzt und an Abenden aufgeführt, wo das Theater leer bleiben mußte. Da nun für öftere Wiederholungen hauptſächlich der pekuniäre Erfolg als maßgebend erachtet wird, ſo ſteht zu erwarten, daß dieſe Oper bald wieder mit dem ſchon oft verhängnißvoll geweſenem Motiv: „Sie macht nichts“ zurückgelegt werden wird. Das leicht zu lenkende Publikum bemerkt gar bald die Gleichgiltigkeit der Direktion, wird ſelbſt gleichgiltig und kann nur noch durch Ausſtattungsoper und Poſſe gezogen werden.

Von Novitäten im Schauſpiel haben wir, da man ſich im Uebrigen nur mit Einſtudiren einaktiger Luſtſpiele, Schwänke ꝛc. beſchäftigte, ſeit dem Beginn der Saiſon nur Moſenthal's „Pietra“ und Weilen's „Edda“ gehabt; beide Dramen wurden trefflich aufgeführt, jedoch beide nach einmaliger Wiederholung wegen Mangel an Betheiligung ſeitens des Publikums zurückgelegt. Außerdem iſt eine Aufführung der Sophokles'ſchen Trilogie „König Oedipus“, „Oedipus auf Kolonos“ und „Antigone“ mit den von Franz Lachner und Mendelsſohn dazu geſchriebenen Muſiken, an drei aufeinanderfolgenden Abenden, als ein bedeutendes und dankenswerthes Unternehmen zu bezeichnen. Wenn gleich von den Mitwirkenden nur Fr. Bayer durch ihre antik-klaſſiſche, plaſtiſch-ſchöne Darſtellung und ihre meiſterhafte Behandlung des Verſes, allen Anforderungen entſprach und die Uebrigen, vielleicht mit Ausnahme des Frl. Langenhaun (Ismene) und des Hrn. Koberſtein (Diener im „König Oedipus“), mehr oder weniger zu wünſchen übrig ließen, ſo machte doch die Gewalt der Dichtung, die bei dem redlichen Streben aller Mitwirkenden, von denen wir noch Hrn. Jaffé als Oedipus, namhaft machen, ihr Beſtes zu geben, in immerhin bemerkenswerther Weiſe zur Geltung kam, einen tiefen Eindruck auf das Publikum; — aber dieſes Publikum war eben klein, kleiner, als es im gleichem Falle vielleicht noch vor einigen Jahren geweſen wäre. Im „König Oedipus“ trat übrigens der ſchon oben beklagte Verluſt der Janauſcheck recht empfindlich hervor. Denn durch die Beſetzung mit Frl. Berg, die übrigens im Luſtſpiel und bürgerlichen Schauſpiel ein mit Recht hochgeſchätztes Mitglied der Bühne iſt, ging die Geſtalt der Jokaſte ganz verloren.

In der Oper haben wir eine Novität nicht gehabt, dagegen wurden neueinſtudirt: „Jeſſonda“, welche nach zweimaliger Aufführung wieder zurückgelegt worden, „Così fan tutte“, über welche dieſe Blätter berichtet haben und „die weiße Dame“. Die Aufführung der letzteren Oper war eine ſehr vorzügliche. Hr. Schnorr v. Carolsfeld gab zum erſten Male den George Brown und entwickelte in Geſang und Spiel die vollſte Eleganz und Anmuth und den ganzen poetiſchen Reiz, welchen die Rolle erfordert. Auf gleicher Stufe ſtand Fr. Jauner-Krall als Jenny und in der Partie des Gaveſton zeigte Hr. Scarrin die erfreulichſten Fortſchritte in der Behandlung ſeiner ſchönen Stimm-Mittel und in charakteriſtiſcher Darſtellung. Die kleinen Rollen der Margarethe, des Dikſon und des Richters hatten in Fr. Krebs-Michaleſi und den HH. Rudolph und Weiß tüchtige Vertreter gefunden, wogegen wenigſtens in der erſten Aufführung Frl. Häniſch als Anna nicht genügte.

Die Konzertſaiſon ward mit einem Pianoforte-konzert des Frl. Mary Krebs, der dreizehnjährigen talentvollen Tochter unſeres Hofkapellmeiſters eröffnet, ihm folgten drei Patti-Konzerte mit den oft beſprochenen Programmen und zwei Konzerte des Pianiſten Taufig. Von ungleich mehr Interreſſe ſind drei größere Konzertunternehmungen: die Symphonie-Konzerte der k. Kapelle, die Lauterbach'ſchen Soiréen für Kammermuſik und der Künſtlerverein.

Die k. Kapelle gibt in jedem Winterhalbjahre unter der Leitung ihrer Kapellmeiſter Krebs und Rietz ſechs Konzerte, deren jedes in der Regel zwei Ouvertüren und zwei Symphonien bringt. Bei der bekannten Vorzüglichkeit des Orcheſters und dem regen Eifer, mit welchem ſich die Dirigenten, ſowie ſämmtliche Mitwirkende den Konzerten hingeben, hört man die gewählten Kompoſitionen in der That in vollendeter Weiſe vortragen. Leider fehlt es uns in Dresden an einem größeren Konzertſaale, der jetzige im Hôtel de Saxe iſt entſchieden zu klein, was nicht bloß äußere Unbequemlichkeiten für das Publikum mit ſich bringt, ſondern ſogar die Wirkung der Muſik beeinträchtigt, namentlich inſofern als die Trompeten und Poſaunen in der Regel viel zu ſehr hervortreten. Bei Aufſtellung der Programme legt man den Schwerpunkt auf Werke der klaſſiſchen Zeit, Beethoven, Haydn, Mozart. Den ſeltener erſcheinenden Sebaſtian und Philipp. Em. Bach, Händel, Cherubini ſchließen ſich einige Neuere, wie Spohr, Mendelsſohn, Schumann, Gade an, und vereinzelt erſcheint auch Berlioz, Volkmann, Liſzt. Das Publikum neigt ſich mehr zu den älteren Meiſtern hin.

Von großer Bedeutung ſind die Soiréen für Kammermuſik, welche Hr. Konzertmeiſter Lauterbach im Vereine mit drei hervorragenden Mitgliedern der k. Kapelle, den HH. Hüllweck (Violine), Göring (Viola) und Grützmacher (Violoncello) ſeit einigen Jahren im Winter veranſtaltet. An ſechs Abenden werden je drei Quartette, ſtatt eines auch mitunter ein Trio oder Quartett für Streichinſtrumente vorgetragen, von denen gewöhnlich zwei von einem unſerer drei großen Meiſter der Kammermuſik, das dritte von einem Späteren, Neueren oder Neueſten iſt. Das Violinſpiel des Hrn. Lauterbach zeichnet ſich durch vollen und ſehr ſchönen Ton, brillante Technik und klaren, einfachen und künſtleriſch verſtändigen Vortrag aus. Eine Folge des letzteren iſt es auch, daß er bei den Quartettvorträgen nicht in den zu häufig vorkommenden Fehler verfällt, durch übermäßiges Vordrängen der erſten Violinpartie die Natur der Quartettmuſik zu verleugnen. Die Vorträge haben ein Enſemble, eine Gleichmäßigkeit, wie man ſie ſelten finden wird, was auch von dem Publikum, welches den Quartettſoiréen die lebhafteſte Theilnahme ſchenkt, in erfreulicher Weiſe anerkannt wird.

Der Tonkünſtlerverein iſt eine Geſellſchaft von Muſikern, — die meiſten Mitglieder der k. Kapelle ſind betheiligt, — welche in allwöchentlich im Winter ſtattfindenden ſogenannten Uebungsabenden und in vier (früher ſechs) öffentlichen Produktionsabenden, Werke der Kammer- und kleineren Konzertmuſik unter Ausſchluß alles Virtuoſenthums zur Aufführung bringt. Den Glanzpunkt bilden die Vorträge von Enſemble-Kompoſitionen für Blasinſtrumente, z. B. die Serenaden von Mozart, größere Enſembles für Streich- und Blasinſtrumente mit einem oder mehreren konzertirenden Inſtrumenten, z. B. Konzerte von Seb. Bach, Händel, Zelenka ꝛc. Um die Auswahl der vorgetragenen Kompoſitionen zu charakteriſiren, theile ich aus dem Berichte des Vorſtandes über die Thätigkeit des Vereines in dem ſoeben beſchloſſenen erſten Dezennium ſeines Beſtehens mit, daß von 591 zur Aufführung gebrachten Inſtrumentalwerken auf Beethoven 61, Mozart 41, Seb. Bach 26, Schumann 25, Joſeph Haydn 23, Franz Schubert 16, Mendelsſohn 13 und Händel 10, kommen, wogegen ſich die übrigen auf 109 verſchiedene Komponiſten älterer und neuerer Zeit vertheilen.

Ueber den Zuſtand der Kirchenmuſik, welche durch den neuen Generaldirektor der k. Kapelle und des Hof-

theaters, Hrn. v. Könneritz dadurch eine wesentliche Verbesserung erfahren hat, daß er es ermöglicht hat, daß wenigstens an den hohen Festtagen die Sopran- und Altsoli von Damen gesungen werden, behalte ich mir, da die Pflege dieses Zweiges der Musik, weil sie öffentlich ist, ganz besonders von allgemeinem kulturhistorischen Interesse ist, eingehendere Mittheilungen vor.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

5. — 11. Januar: „Die unglückliche Ehe durch Delikatesse". — „Egmont". — „Michel Perrin" und „Die Mördergrube". — „Ein Glas Wasser". — „Der Ring". — „Edda". — Ein Mal, wegen Ablebens der Großherzogin von Toscana, geschlossen.

Die zwei alten Schröder'schen Lustspiele, deren Stoff bekanntlich theilweise dem Englischen entnommen ist, haben bei ihrer Wiederaufnahme nicht allein durch Fichtner's Mitwirkung fast unmittelbar vor seinem definitiven Abgang, sondern auch durch sich selbst ein gewisses Maß von Anziehungskraft und Interesse ausgeübt. Als bezeichnende Sittenschilderungen und in Bezug auf theatralische Mache scheint uns ihr Werth ganz unbestreitbar. Wenige Stücke, selbst aus einer späteren, uns näheren Periode dürfen sich eines so frischen, schlagfertigen Dialogs, einer so lebendig fortschreitenden Handlung, einer so faßbaren und doch feinen Charakterzeichnung rühmen. Auch können wir durchaus nicht finden, daß die Schilderung der sozialen Verhältnisse einen übertriebenen Anstrich habe oder innerlich unwahr erscheine. Was man aus Memoiren und sonstigen Schriften von den Gewohnheiten der Rokokkozeit weiß, berechtigt vollauf zu der Annahme, daß Schröder in der Art, wie er die Behandlung der Liebesintriguen und des gesellschaftlichen Tones in den Salons und auf der Straße, gegen Frauen „von Stand" und gegen ein für leichtfertig gehaltenes Mädchen schildert, durchaus nicht übertreibt. Die beiden groben Unwahrscheinlichkeitsfehler der Handlung — im „Ring", daß Selling und seine Frau einander gar nicht erkennen, in der „Ehe", daß Klingsberg seine Frau gar so leicht verläßt und ihren Tod gar so leicht für sicher nimmt, — sind wir geneigt, eher dem englischen Verfasser als seinem Bearbeiter anzurechnen. Letzterem gebührt dagegen das kulturhistorische Verdienst, im Klingsberg einen Wiener-Kavalier-Typus hingestellt zu haben, in dessen halb leichtfertigem, halb gutmüthigem Egoismus ganze Generationen sich spiegeln und, wenn sie aufrichtig sein wollen, sich erkennen müssen.

Hr. Fichtner hat sich bei der diesmaligen Wiederaufnahme in der Darstellung des Klingsberg mehr als bei einer früheren Gelegenheit von der älteren Tradition und dem Muster seines unmittelbaren Vorgängers entfernt. Korn gab den Klingsberg in seiner ruhigen Weise, seiner in den Manieren, beredter im Mienenspiel, mit mehr Humor, ein wenig Ironie und ziemlich deutlicher Lüsternheit. Fichtner gibt ihn, auch nach seiner Art, frank und frei, gutmüthiger, raschlediger, heißblütiger, liebenswürdiger, — jünger möchte man sagen, wenn nicht gerade das Kostüm der Zeit, welches diesmal gewählt wurde, ihn älter aussehen ließe.

Daß man die beiden Lustspiele nicht mehr im modernen Frack spielt, sondern eben im Kostüm der Zeit, ist an und für sich unbedingt zu loben, da es wesentlich dazu beiträgt, uns in die richtige Stimmung zu versetzen, und das minder Glaubliche glaubwürdig, die heiklichen Stellen, als angeblich der Vergangenheit angehörend, annehmbar zu machen.

In der Besetzung hätten die Rollen des jungen Holm und des Birk aus naheliegenden Wahrscheinlichkeits-Rücksichten nicht einem Schauspieler gegeben werden sollen. Hr. Franz Kierschner bemühte sich übrigens, beide möglichst auseinanderzuhalten, und charakterisirte namentlich den Birk ganz vortrefflich. Dagegen hätte die Soubretteurolle (Marianne) in beiden Theilen von derselben Schauspielerin gespielt werden sollen, nicht zuerst von Frl. Kratz, dann von Frl. Hilke.

Die übrige Besetzung war eine zweckmäßige, die HH. La Roche (Holm sen.) und Wagner (Selling) beide ganz an ihrem Platz, Fr. Koberwein eine sehr passende Darstellerin von Henriettens Mutter, Henriette selbst durch Frl. Bognar mit vielem Verständniß gespielt, welches sich im „Ring" in einzelnen selbständigen Nüancen, in der „Ehe" durch die lebendige Auffassung der Schlußscene, wo nur die Stimme nicht genug verstellt war, kundgab. Fr. Gabillon (Schönhelm) hätte im ersten Theil etwas lebendiger sein können, im zweiten war ihre Passivität am Platze. Hier war es wieder Frl. Baudius, welche die Baronin Holm zwar recht liebenswürdig und wirksam, aber etwas zu chargirt spielte. — Der „Ring" und die „Unglückliche Ehe" wurden auch in der laufenden Woche unter gleichem Zuspruch wiederholt.

In der oft geſpielten „Mördergrube“ iſt eine Beſetzungs-Aenderung zu verzeichnen: Hr. Arnsburg gibt jetzt den Pantalan und Hr. Schöne den Lelia.

„Edda“ erhält ſich unter gleicher Theilnahme auf dem Repertoir.

In „Egmont“ ſahen wir Hrn. Lewinsky zum erſten Mal als Oranien. Die Erinnerung an Anſchütz' vollendete Durchführung dieſer Rolle iſt noch ſo lebhaft, daß wir nicht vermögen, ganz unbefangen über ſeinen Nachfolger zu urtheilen; einige Betonungen fielen uns unangenehm auf, doch mögen dieſe zum Theil im Organ des Künſtlers ihren Urſprung haben: im Ganzen war jedoch die Leiſtung immerhin eine anerkennenswerthe.

Wiener Konzertbericht.

Philharmoniſche Konzerte.

Erſtes Konzert des zweiten Cyklus, am 8. Januar.

k. — Das Programm dieſes Konzertes war ſehr glücklich zuſammengeſetzt. Eine Folge von vier Orcheſterſtücken wirkt leicht ermüdend, diesmal aber war jedes der vier ſo von den andern verſchieden und dabei an ſich intereſſant, daß das Gefühl der Monotonie nicht empfunden wurde.

Die hervorragendſte Nummer war das Bach'ſche Violin-Konzert in A-moll, ein Werk voll Saft und Kraft, deſſen eigenthümlicher zweiter Satz etwas beſonders Feſſelndes an ſich hat. Es wurde von Hrn. Hellmesberger meiſterhaft vorgetragen: bei der ſtrengſten Feſthaltung von Rhythmus und Tempo, doch mit feiner Nüancirung und mit Wärme. Die eingelegte Kadenz betreffend, müſſen wir vorausſchicken, daß wir im Prinzip immer und überall die fremde, willkürliche Einlage eines derartigen Konzert-Salo's in das Werk eines Anderen als etwas Unkünſtleriſches, weil die Geſammtwirkung des Muſikſtückes Vernichtendes, betrachten, und daß es gerade für Künſtler wie Hellmesberger, Joachim, Laub, würdiger wäre, dieſen Unfug nicht auch mitzumachen. Die diesmalige Hellmesberger'ſche Kadenz ſchloß ſich übrigens dem Style des Muſikſtückes möglichſt an, und waren die Themen der drei Sätze darin in äußerſt geſchickter Weiſe verwebt.

Berlioz' bekannter Pilgermarſch aus „Harald“ ging diesmal ziemlich ſpurlos vorüber. Mehr Zartheit in der Harmonie, eine ſorgfältigere Ab- und Zunahme, und eine minder trockene Behandlung der obligaten Viola hätten ſicherlich die Wirkung erhöht.

Ueber die Aufführung von Mendelsſohn's „Meeresſtille“ und Beethoven's achter Symphonie läßt ſich nur Gutes ſagen. Sie war korrekt, fleißig, nüancirt und ließ nur an Schwung und Wärme Einiges vermiſſen. Durch Wiederholung des zweiten Satzes wurde abermals einem in jüngſter Zeit wieder einreißendem Unfug gehuldigt.

Quartette.

Laub und Hellmesberger.

m. — Aus dem alten Jahre erübrigt uns noch, über die vierte Produktion der Laub'ſchen Quartett-Geſellſchaft (am 15. Dezember) zu berichten, aus welcher, weil „neu“, Profeſſor Grädener's A-moll-Quartett (op. 17, das zweite der aus derſelben Feder ſtammenden) unſere beſondere Aufmerkſamkeit erregte. Bezüglich dieſer Novität berichten wir zuvörderſt, daß dieſelbe von Seiten des Publikums eine ſehr beifällige Aufnahme gefunden, die ſich auch durch die mannigfach intereſſanten und feinen Züge, namentlich der beiden Mittelſätze, erklären und rechtfertigen läßt. Im Ganzen betrachtet, vermögen wir jedoch in dem Grädener'ſchen Werke eine weſentliche Bereicherung des koſtbaren Quartett-Schatzes nicht zu ſehen, an deſſen Sammlung die größten Meiſter unſerer liebenswürdigen Kunſt mit ihren beſten Kräften gearbeitet haben. Um derlei Anſprüchen zu genügen, gebricht es dem in Rede ſtehenden Werke vor allem an dem nöthigen Erfindungsreichthume. Schon die Stimmung und Färbung, die ſich über das Ganze breitet, iſt nicht weſentlich neu, ſo z. B. wurden wir, ohne gerade ganze Stellen herausheben zu können, im erſten Satze wiederholt an Beethoven's erſtes Raſumowski'ſches Quartett gemahnt. Eine andere Bemerkung, die ſich uns aufdrang, und die wir namentlich den zahlreichen Diszipeln der Mendelsſohn-Schumann'ſchen Schule zur Beherzigung empfehlen möchten, iſt die, daß Figuren (wir ſuchen vergebens nach einem bezeichnenderen Worte) oder Tonarabesken, d. h. etwa nur auf die Länge eines oder zweier Takte ſich erſtreckende Notenfolgen, die ſich aus ihrer Umgebung, eines innigeren, inneren Zuſammenhanges wegen, für das Ohr (und bei Durchſicht des Notenheftes häufig und ganz beſonders für das Auge) abheben, noch lange keine Themen im wahren Sinne des Wortes ſind. Gebilde der

letzteren Art mögen ſich formell in ſolche der erſteren Sorte zerlegen laſſen und dieſelben in ſich enthalten, wie etwa ein ganzes Diadem die einzelnen Juwelen oder wie das ganze Antlitz einen einzelnen Geſichtszug — doch, vertiefen wir uns nicht allzuſehr in äſthetiſche Erörterungen. Nun wohl, Hr. Grädener gibt uns meiſtens „Figuren", wo wir nach Themen verlangt hätten, ſo z. B. ſtatt der Hauptthemen im erſten und letzten Satze; ja, eben im Finale beſteht, was wir als Hauptthema acceptiren ſollen, eigentlich aus zwei Noten. Die übrigen „Themen" aber, die etwas mehr Anſpruch auf dieſen Namen haben, ſind doch nicht bedeutend genug für eine Kompoſitions-Sorte ſo hoher Ordnung, wie das Quartett. Am anſprechendſten iſt noch das Variationen-Thema des dem erſten ohne Unterbrechung angereihten zweiten Satzes. Auch das Scherzo iſt nicht ungefällig. Aus der Durchführung kann man überall den gründlichen Meiſter erkennen, es fehlt aber überall die Grazie und Lieblichkeit, (wir meinen jene im weiteren Sinne des Wortes, die ſich auch mit der ernſteſten Stimmung verträgt). Endlich iſt, leider auch im Allgemeinen, die Klangfarbe keine wahrhaft quartettmäßige, — Profeſſor Grädener hat Haydn und Beethoven die Kunſt der quartettlichen Tonfarbenmiſchung und wie ſie ihre Akkorde aufbauen und ſtellen, nicht abgeguckt, und Vieles hört ſich hart und griesgrämig, ſtatt kraftvoll und pathetiſch an.

Was die Reproduktion des Tonwerkes betrifft, ſo thaten die vier Kämpen ihr Beſtes, in ſolchem Maße, daß wir zu glauben verſucht waren, dieſelben hätten dieſer Aufgabe ihre vorwiegende Aufmerkſamkeit auf Koſten der beiden übrigen Piecen, die vergleichungsweiſe weniger korrekt, oder weniger glücklich gingen, zugewendet. In der That paſſirte im Schumann'ſchen Pianoforte-Quintette gleich beim Vomſtapellaufen ein Malheur; die Vortragenden fanden ſich aber mit Geiſtesgegenwart raſch wieder zuſammen. Fr. Mauthner ſpeziell entledigte ſich ihrer nichts weniger als leichten Aufgabe zu unſerer vollen Zufriedenheit; ihr Spiel iſt gerundet, kraftvoll und ſicher. Die Wiedergabe des Beethoven'ſchen C-dur-Quintetts hätte uns gleichfalls ſehr befriedigt, wäre nicht auch bei dieſem zu Anfange des Finales eine momentane aber ſehr auffällige Störung vorgekommen, die wie ein kalter Waſſerſtrahl die ſteigende Erwärmung ſchreckte.

In der fünften Soirée derſelben Geſellſchaft ward uns Spohr's hier noch nicht gehörtes C-dur-Sextett vorgeführt. Jede Note desſelben iſt irgendwo in anderen Werken desſelben Meiſters enthalten und das Ganze eben eine bereits anderwärts abgelegte Probe ſeiner Manier, wie ſeines Styles, nichts ordinär, Alles edel und von ſchönem Ebenmaß, von echtem Geigenklang, graziös in der Verzierung, überhaupt dankbar für den Spieler — aber ohne begeiſterten Schwung, ohne glanzvolle Lichter und namentlich ohne tiefen Schatten. Beethoven's unvergleichliche A-dur-Sonate für Piano und Violoncell, die hierauf folgte, ward von den HH. Epſtein und Schleſinger ſehr korrekt, aber ohne „großen" Vortrag geſpielt. Beide Künſtler ſind eben mehr wegen ihrer Nettigkeit in techniſcher Beziehung, als durch großen Ton und breite, grandioſe Auffaſſung bemerkenswerth — und gerade letztere iſt bei dem in Rede ſtehenden Werke unumgänglich nöthig. Das Scherzo beſonders ward unſerer Meinung nach etwas zu raſch genommen, eben ſo das Finale. Die Krone dieſer fünften Produktion war unzweifelhaft das köſtliche Haydn'ſche B-dur-Quartett (op. 64). Mehr „con amore" haben wir Hrn. Laub nicht ſpielen gehört, und wir zweifeln, daß irgend ein anderer Geiger des heutigen Tages das eben genannte Werk mit demſelben echten, friſchen Humor auszufaſſen und wiederzugeben vermöge. Mehr als je fanden wir unſere gleich Anfangs ausgeſprochene Meinung, Hr. Laub beſitze ein beſonders glückliches Verſtändniß für Haydn, beſtätigt.

Die fünfte Produktion der Hellmesberger'ſchen Geſellſchaft begann mit Schubert's wunderlieblichem A-moll-Quartett, welches dem Primarius reiche Gelegenheit bot, den ihm in ſo hohem Grade eigenen Schmelz, Innigkeit und Schwärmerei des Ausdrucks zu entfalten. Hr. Hellmesberger möge ſich übrigens hüten, nicht etwa durch Uebertreibung der oberwähnten, ihm eigenen Vorzüge in den Fehler der Manierirtheit zu gerathen: er ſentimentaliſirt uns mitunter mehr, als mit einem auf ſich ſelbſt vergeſſenden Vortrage vereinbar iſt. Intereſſant war uns die hierauf folgende Suite (neu) für Piano und Violine von Goldmark. Die Suite kommt auffallend ſtark in die Mode; wir zweifeln aber, daß dieſe Kompoſitionsform ſich je zur Bedeutung der Sonate erheben werde. Uebrigens iſt die Form der Suite, den neueſten Beſtrebungen nach zu urtheilen, in einer Umwandlung begriffen und erweitert ſich zu dem, was man vielleicht ein Kränzchen von Phantaſieſtücken nennen könnte. Goldmark's Suite drängt offenbar nach dieſer Richtung hin. Jeder der fünf Sätze, aus denen ſie beſteht, iſt ziemlich hübſch gemacht und nicht ohne Erfin-

Digitized by Google

dung, könnte aber dennoch eine stärkere Dosis namentlich der letztgenannten edlen Eigenschaft ohne Gefahr vertragen. Das Ganze ward vom Publikum recht beifällig aufgenommen, woran aber die Vortrefflichkeit der Aufführung, namentlich seitens des Frl. Bettelheim, — deren liebliche Erscheinung nicht minder als ihr wirklich meisterhaftes Spiel den lebhaftesten Eindruck hervorbrachte — einen sehr bedeutenden Antheil haben dürfte.

Den Schluß des Abends bildete Beethoven's kolossales Cis-moll-Quartett — ein Werk der spätesten Zeit des Titanen. Die Introduktion zum ersten Satze scheint uns eine der wenigen Kompositionen Beethoven's zu sein, deren Verständniß wohl nie einem größeren Publikum zugänglich werden dürfte; um sich da zurecht zu finden, muß man beinahe jede Note auswendig wissen. Die übrigen Partien des Werkes sind dagegen durchaus nicht unklar und so voll transcendenter, sublimer Schönheiten, daß selbst für denjenigen, dem die Hälfte entginge, noch genug übrig bleibt, um ihn zu entzücken. Die Wiedergabe der äußerst schwierigen Komposition war eine vorzügliche, und hatten evident die vier Kollegen ihren ganzen Fleiß und all ihre Sorgfalt daran gesetzt, so daß das Zusammenspiel in der That nichts zu wünschen übrig ließ.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremser.

Erste Produktion, am 8. Januar.

H—l. In diesem Konzerte gab ein Trio in A-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell von L. Zellner (Manuscript), welches von den Konzertgebern und Hrn. J. L. Moser, Mitglied des Hofoperntheaters, mit voller Hingebung äußerst präzis und zart ausgeführt wurde, Gelegenheit, den musikalisch feinen Sinn des Verfassers für rhythmische und Klangreize kennen zu lernen; auch ist Stimmung in dem Werke, die sich im langsamen Satze mitunter zu leidenschaftlicher Spannung steigert; das Scherzo hat etwas eigenthümlich Pikantes in seinen Gegensätzen; der letzte Satz gefällt sich in breiterer Entfaltung der mehr selbständig miteinander verkehrenden, als innig ineinander verschmolzenen Motive.

Zwei Lieder, „Frühlingsgruß", Gedicht von Heine, und „Morgen", Gedicht von Marx, beide in Musik gesetzt von Ed. Kremser (neu, Manuscript), wurden von Hrn. Zorzek mit entsprechendem Ausdrucke gesungen. Das erstere hat eine noch mehr winterlich-grämliche als Frühlings-freudige Stimmung in sich; das zweite ist gefällig.

Das von Frl. Hermine Stadler und Hrn. Kremser auf zwei klangvollen Ehrbar'schen Flügeln vorgetragene anmuthige Rondo für zwei Klaviere von Chopin fand eine durchaus tadellose, eben so hübsch betonte als richtig empfundene Ausführung.

Von den zwei Salonstücken für Violine und Klavier von Spohr, welche Hr. Hofmann mit Hrn. Kremser vortrug, fand besonders das erstere, schmachtende, eine schöne Vertretung, und in einem von Hrn. Kremser effektvoll komponirten Duo über Motive aus Gounod's „Faust" wirkten beide Konzertgeber mit Energie zusammen; nur in den Bravourstellen war der Ton der Violine etwas schneidend. Hr. Lewinsky deklamirte meisterhaft eine Gribel'sche Ballade. Der Besuch war äußerst zahlreich, der Beifall groß.

Einzel-Konzerte.

Fr. Marht-Biswe.

H—l. Frl. Markhl-Biswe ist eine im Wiener Konzertsaale bekannte und stets willkommene Erscheinung. Diesmal gab sie, nebst dem Trio in F-dur von Schumann, im Vereine mit dem Hrn. Laub und Schlesinger die As-dur-Sonate, op. 110 von Beethoven, dann drei kleinere Tonstücke: Nr. 6 aus den „Kreisleriana", op. 16, von Schumann, „Olafs Reigen" von A. Winterberger und das Spinnerlied aus Wagner's „fliegenden Holländer" von Franz Liszt zum Besten. Ihr Spiel zeichnete sich wie gewöhnlich durch Verständniß, durch korrekte und feine Ausführung aus. Im Schumann'schen Trio war ihre Mitwirkung beinahe zu bescheiden, und überhaupt geht ihre Piano-Schattirung mitunter zu weit; denn es liegt gewiß nicht an ihrer jedem Ton gerechten Technik, sondern an der übertriebenen Schattirungssucht, dieser Manie der ausführenden Kunst in unserer Zeit, wenn man das Gehör zuweilen anstrengen muß, um die verschwimmenden Töne noch zu erreichen. Die aus der Tiefe kommenden Klagen des Adagio gewannen im Schmelze des Bogens Laub's und Schlesinger's eine ideale Haltung.

Die Beethoven'sche Sonate, op. 110, konnte, obwohl mit Hingebung und sorgfältiger Hervorhebung jedes faßbaren Zuges gespielt, keinen recht erquicklichen Eindruck hervorbringen.

Im Uebrigen gab die Liszt'sche Paraphrase des Wagner'schen Spinnerliedes der Konzertgeberin die meiste Gelegenheit sich zu zeigen, und sie entfaltete in

der That im Vortrage dieſes gefälligen Tonſtückes eine ſeltene Virtuoſität und Grazie der Behandlung.

Als Ausfüll Nummern waren zwei Schubert'ſche Lieder: „Die Nonne", und Sulika's zweiter Geſang, vorgetragen von Fr. Marie Will, und die Deklamation der vorerwähnten Geibel'ſchen Ballade durch Hrn. Lewinsky eingereiht. Fr. Will ſang die beiden Lieder Schubert's mit Ausdruck und Verſtändniß und ſo lange keine ſtärkeren Accente eine Steigerung der Stimme in Anſpruch nahmen, auch recht hübſch. Namentlich muß auch die Begleitung der Lieder auf dem Klavier durch Hrn. Derffel hervorgehoben werden, die nicht zarter, anſchmiegender und feiner charakteriſirend gedacht werden kann.

Das Konzert war gut beſucht, der Beifall lebhaft.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

„Katharina Howard", Trauerſpiel in fünf Akten von R. Prölß. Dresden, Verlags-Buchhandlung von Rudolf Kunze.

C. L. König Heinrich VIII. von England beabſichtigt, Anna von Cleve zu heiraten. Da ſpielt ihm Norfolk, der Oheim der ſchönen Katharina Howard, deren Bildniß in die Hände. Heinrich's Glut iſt bei deſſen Anblick ſogleich entfacht. Aber Katharina liebt Lord Nevil. Dieſer wird auch von ihrem Vater begünſtigt; ſie erklären ſich ihre Liebe, als ein Brief Norfolk's den Bruder von Heinrich's Leidenſchaft für Katharina benachrichtigt und der ehrſüchtige Howard nun die Liebenden trennt. Heinrich kommt zu dem gerade ſtattfindenden Feſt und iſt von Katharina's Schönheit überwältigt. Er zeigt ſogleich ſeine Neigung. Katharina's Bild iſt aus ſeinem Herzen nicht mehr zu verbannen; zur Heirat mit Anna von Cleve gedrängt, beſchließt er doch gleich danach, ſich wieder von ihr zu trennen. Die Rathgeber zu der Heirat fallen als Opfer. Das Parlament ſoll ſie löſen; er will Katharina Howard ehelichen. Katharina fürchtet ihn und liebt Nevil glühend. Ihre einzige Rettung iſt Flucht mit dem Geliebten. Sie vertraut ſich einem roſend in ſie verliebten Jüngling an, dem Baſtard Dirham aus dem Howard'ſchen Hauſe, deſſen Liebe ſie nicht ahnt. In der Wuth der Eiferſucht auf Nevil verräth er ihrem Vater und Oheim das Vorhaben; als Nevil kommt, Katharina zur Flucht abzuholen, wird er gefangen. Um den Geliebten vom Tode zu retten, fügt ſich Katharina verzweifelnd den Abſichten ihrer Verwandten und Heinrich's Wünſchen. Sie wird Königin, Gemahlin des jetzt von Anna geſchiedenen Heinrich's. Der Tyrann lebt in der Liebe zu ihr; ſie übt einen günſtigen Einfluß auf ihn aus. Da erfährt die im Herzen um Nevil Trauernde, daß dieſer noch im Tower ſitzt. Norfolk hält ihn gefangen, um durch ihn Katharina und deren Einfluß auf Heinrich ſtets in der Gewalt zu haben. Bei dem Verſuch Nevil zu retten, erregt Katharina auf's neue die Eiferſucht Dirham's, welcher ihr Bote an Nevil ſein ſoll und (im Styl Franz Adelheid des Götz von Berlichingen) der, ſeit er Katharina in Nevil's, dann in Heinrich's Armen geſehen, ſelber begehrlich auf die einſt nur verehrte Katharina blickt. Er verräth ſie, von ihr zurückgewieſen, an Norfolk's Feinde. Durch eine Intrigue wird der von Katharina bei Heinrich losgebetene Nevil durch Dirham zu ihr gelockt. Heinrich wird von den Feinden Howard's und Norfolk's benachrichtigt. Die Liebenden ſind umſtellt. Nevil glaubt ſich doppelt verrathen. Katharina verwünſchend, welche aus Ehrſucht das Bett des läſternen Königs beſtiegen habe, erſticht er ſich, ſterbend erſt ihre wahren Beweggründe erkennend. Der König tritt mit Norfolk, Howard und ihren Gegnern ein. Katharina verſchmäht jede Entſchuldigung oder Unwahrheit und ſchleudert in wahnſinnigem Schmerz es dem König in's Geſicht, daß ſie einzig Nevil geliebt habe. Sie wird in den Tower geworfen und zum Tod verurtheilt. Ihr Vater und Oheim werden, wie uns erzählt wird, hingerichtet. Der noch immer von leidenſchaftlichſter Liebe ergriffene, zwiſchen ihr und Wuth ſchwankende König begibt ſich als Prieſter verkleidet zu Katharina in den Tower. Ein Wort, daß ſie ihn liebe, kann ſie retten. Aber Katharina, Heinrich erkennend, flüchtet vor ihm zu den Feinden, welche ſie zur Hinrichtung abholen. Heinrich ſteht wie vernichtet. Dann rafft er ſich auf; er will ſich in dieſer Weiſe nicht beſiegen laſſen, er will ihren Tod nicht auf der Seele haben. Sie ſoll begnadigt ſein, oder ſein Ruf kommt zu ſpät. Katharina's Haupt iſt ſchon gefallen. Dumpf, gebrochenen Herzens, den Anzeiger der That verdammend, einſam ſteht Heinrich da.

Das eine Skizze des Inhalts. Dieſer iſt reich, ſo für die Knappheit der ganzen Arbeit ſtellenweiſe überreich, indem die politiſchen Begebenheiten, wie ſie ſich namentlich um Cromwell drehen, nicht durcharbeitet werden können und viel zu ſehr als geſchichtliche Notizen daſtehen. Auch Holbein kann fehlen; ſeine Figur iſt ſchwach gezeichnet; Cromwell, Cranmer ſind gleichfalls zu dürftig. Wir müſſen für das ganze Stück doch ſo viele geſchichtliche Kenntniß mitbringen, daß wir auch füglich ſie daraus ergänzen können. Die ganze Arbeit iſt geſchickt zuſammengearbeitet; ſie verräth Gewandtheit, Kenntniß in der Handhabung des Stoffes. Wie knapp ſie häufig iſt, dafür möge hier ſtehen, daß die letzte Scene von Heinrich's Eintritt bei Katharina bis zum Schluß in etwa 50 Verſen ſpielt. Man ſieht, wie hier dem Schauſpieler Gelegenheit geboten iſt, mit ſeinem Spiele einzugreifen. Die Sprache iſt glatt, nicht ſelten aber erſcheint ſie kalt, weil die innere Kraft der Leidenſchaft nicht groß genug iſt, die leidenſchaftlich ſein ſollenden Worte auszufüllen.

Was wir im Stück vermiſſen, iſt die poetiſche Kraft, die uns den ſonſtigen Vorzügen nicht gleich zu kommen ſcheint. Trotz der Reihe von effektvollen Scenen, welche ſich vom Fluchtverſuche Katharina's und Nevil's an ſteigern, iſt als dramatiſcher Fehler zu bedauern, daß das Stück zu ſehr im Intrigueuſtück ſtecken bleibt. Der Inhalt des Ganzen findet ſeinen Gipfelpunkt in den Worten Katharina's:

Digitized by Google

Das iſt die Frucht der unglückſeligen Saat —
Das — das der Fluch der Lüge, daß der Glaube
Selbſtmörderiſch aus ihrem Dunſtkreis flieht!

Eine Lüge bei einem ſonſt engelhaften, durch Noth getriebenen Weſen iſt nicht genug für ein ſolches Geſchick. Wir werden dadurch mehr gequält als tief dramatiſch ergriffen. Das Stück zeigt uns, welches Geſchick kommen kann, nicht welch' ein Geſchick über Nevil und Katharina hereinbrechen muß. Man möge ſich nur dieſen Unterſchied etwa an Romeo und Julie, den Kindern der Todfeinde, klar machen, in welche Wirren dieſe leidenſchaftlichen Herzen von vornherein durch die Stellung ihrer Häuſer gerathen, wie ſie durch Charakter und Leidenſchaft die Handlung weiterführen. Hier iſt in Nevil und Katharina, auch in Dirham, geſchweige in den Norfolk, Hertford, Seymour, keine Charakterentwicklung. Nur in Heinrich kommt zum Schluße ein wahrhaft dramatiſches Element zur Geltung, wofür freilich der (Eliſabeth in der Maria Stuart ähnliche) Schluß nicht genügt, der kräftiger hätte ſein müſſen und nicht mit einem Blick auf Cranmer als Troſt endigen durfte. Der Autor ſcheint in ſeiner Art ſehr ſicher. Die Handlungen weiß er, was ſo Wenige bei uns wiſſen, zu führen. Nur noch mehr innere Wärme, innere Kraft der Charaktere, und er wird uns etwas Voll-Dramatiſches liefern können.

Korreſpondenz-Nachrichten.

W. K. Brünn. (Jahresanfänge. Zöllner-Wirthſchaft. Mozart's „Schauſpieldirektor". Hr. Aſcher, Hr. Frieſe.) Der „kunſtſinnige" (!) Leiter unſerer Bühne, Hr. Zöllner, brachte zur Neujahrsfeier bei feſtlicher Beleuchtung des äußeren Schauplatzes — „Eine leichte Perſon" zum fünften Male zur Aufführung. Am Sylveſtertage wurde den Abonnenten mit — „Einer von unſere Leut" ein Geſchenk gemacht, und kurz vorher erhielten die Theaterbeſucher das Giftſtück „La Pommerais". In der Oper wurde „Der Troubadour" zum hundertſten Mal heruntergeleiert, und ſomit wären die Thaten in unſerem Luſttempel gezählt. „Thaten ſprechen", und ich halte es für überflüſſig, die üblichen Klagen über Hrn. Zöllner zu wiederholen. Nicht unerwähnt kann ich jedoch laſſen, daß das Publikum ſeinen Unmuth über dieſe Rückſichtsloſigkeit auf das deutlichſte an den Tag legt; denn der Zuſchauerraum zeigt ſeit einiger Zeit eine bedenkliche Leere, und Sperrſitze, welche ſonſt alle abonnirt waren, ſind ſtets zur Auswahl voreälhig. — Eine kleine Oaſe in dieſem wüſten Repertoir war die Aufführung der Operette „Mozart und Schikaneder" oder „Der Schauſpieldirektor" und das Gaſtſpiel des Hrn. Aſcher. Die genannte Operette wurde im Allgemeinen verſtändig aufgeführt und beſonders Hr. Leibl traf den jovialen Ton des urgemüthlichen Schikaneder. Die beiden Sängerinnen wurden von Frl. Perechon und Frl. Hoffman entſprechend gegeben, ſelbſt Hr. Heim fand ſich mit dem Mazart ſo ziemlich ab. — Das Gaſtſpiel des Hrn. Aſcher brachte „die Journaliſten", am zweiten Abende vier kleine Stückchen und zum Schluße „Monjoye". Der hier bekannte und beliebte Schauſpieler wurde auch diesmal von einem vollen Hauſe auf das freundlichſte empfangen und bei jeder Darſtellung mit vielem Beifall ausgezeichnet. Von den einheimiſchen Kräften wurde der Gaſt beſonders von Frl. Zeinlinger und Hrn. Gutenthal unterſtützt. Gegenwärtig gaſtirt Hr. Frieſe vom Theater an der Wien.

!! **Graz.** (Konzerte. Wohlthätigkeits-Akademie. Lewinsky als Hamlet. Thaliatheater). An Muſik iſt in der heurigen Saiſon eine ſolche Ueberfülle, daß wir theils nur Einiges aus der Maſſe hervorheben können, theils Referent nicht allen Konzerten beizuwohnen in der Lage war. Die edle Pflege der Kammermuſik verdanken wir den HH. Kaſper und Bauer, deren Quartette ſich ſchon ſeit ihrem Beginne einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen. Die dritte dieſer Matinéen brachte Beethoven's neuntes Quartett und Schubert's Quintett in C, op. 163. Die Ausführung beider war eine lobenswerthe; wenn ein Wunſch auszuſprechen bliebe, ſo wäre dies eine klarere Hervorhebung des Rhythmus. — Der Muſikverein gab in ſeinem letzten Konzerte Schumann's „Paradies und Peri", leider nicht ganz mit jener Präciſion, die wir von den Leiſtungen des Vereines gewohnt ſind. Selbſt die Soli, die ſich in den Händen unſerer beſten Opernkräfte, der Damen Zottmaier, Ehnn, Hoffmann, der HH. Zottmaier, Lorrmann und eines Dilettanten befanden, hatten viel zu ſehr mit dem Treffen der Noten zu kämpfen, um den Intentionen des Komponiſten gerecht zu werden. Freilich werden hier dem Sänger Tonfolgen zugemuthet, die nicht ſanglich, ſondern in der That nur für andere Inſtrumente mit entſchiedener Ausnahme der menſchlichen Stimme berechnet ſind, wenn auch andererſeits wieder Stellen von reinſtem Fluße und wirklicher Klarheit ſich vorfinden; das Werk iſt ſchön gedacht, läßt aber die edle Einfachheit und das Urwüchſige, das die Werke der Klaſſiker ſchmückt, zum großen Theile vermiſſen. Hr. Wilhelm Treiber ſpielte zu ſeinem Benefice als Kapellmeiſter am landſchaftlichen Theater auf dem Piano ein Konzert von Liſt; wir waren nicht zugegen, hörten aber das Konzert als ſehr intereſſant bezeichnen; die Ausführung wurde vielfach ſehr beifällig beſprochen und von den Anweſenden lebhaft ausgezeichnet; außerdem dirigirte er Reinecke's Operette: „Der vierjährige Poſten". — Das intereſſanteſte Konzert der Saiſon war das des katholiſchen Frauenvereins. Es hatte in ſeiner Zuſammenſtellung von Laub, Lewinsky, Zamara, Frl. Leſſiak aus Leipzig ſchon beinahe etwas Ullmann-Patti-Artiges an ſich. Die hervorragende Nummer war die Muſik zu Goethe's „Egmont" mit leitendem Gedichte, geſprochen von Hrn. Lewinsky. Die Aufnahme dieſer herrlichen Muſik war eine ſehr kühle, die Ausführung befriedigend, aber nicht mehr. An Einzeln-Piecen waren Laub's Vortrag der Elegie von Ernſt und ſeiner eigenen Polonaiſe, erſtere von Zamara auf der Harfe, letztere mit improviſirter Gefälligkeit von unſerer beliebten Dilettantin Fr. Minna v. Müllenau auf dem Piano begleitet, Zamara's Harfen-Duo mit Frl. Werla und Lewinsky's Deklamationen am meiſten hervorragend. Laub gab ſpäter noch ein einziges und dann wieder ein allerletztes einziges Konzert zum Abſchied, eine Manier, die bei ſolchen Künſtlern wohl abkommen ſollte. Saltarella, böhmiſche Lieder, Lieblingsbonbons fanden gewohn-

ten, rauſchenden Beifall. Beim Konzert von Beethoven in F ſchien Hr. Land etwas minder gelonnt. — Am Tage nach dieſem Konzerte ſpielte Hr. Lewinsky für den Frauenverein aller chriſtlichen Konfeſſionen den Hamlet. Lewinsky's herrliche Rhetorik und geniale Einzelnheiten mußten ſelbſtverſtändlich ouch hier ſiegreich zur Erſcheinung kommen. Ueber ſeinen Hamlet als dramatiſche Erſcheinung läßt ſich viel ſtreiten; freilich hoben wir dem Hrn. Lewinsky ouch hier nur zu danken, aber einen ſolchen Künſtler wied auch die Meinung, die mon über ſeine Leiſtung hot, intereſſiren. Nun ſchien uns die Steigerung zu fehlen, die bei dem gleich Anfangs in der Dichtung auftretenden Affekt nur noch tiefer bezeichnet ſein muß, und Geſtolt und Orgon ſcheinen Hrn. Lewinsky in dieſer Rolle on der Erreichung eines vollendeten Totol-Effektes zu hindern. Von den übrigen Leiſtungen war nur die Hrn. Lehmann's ols Schauſpieler über das Niveou ſchauſpieleriſcher Alltäglichkeit hervorragend. Fr. Meergorté (Ophelia) und Frl. Schweigert (Königin), dann Hr. Hoverſtröm (Loertes) ſpielten gut, wenn ouch nicht ſehr gut. Hr. Maier ſuchte den Polonius noch bekonnten Trodilionen zo chorokteriſiren. — Im Tholiatheoter werden jetzt mit den „ſchönen Weibern von Georgien" als Galerien-Zugſtück volle Häuſer gemocht. Um einmal zur Abwechslung Aehnliches zu bieten, verſuchte es Hr. Kreidig mit den 500,000 Teufeln mit einem großen Aufwande von glänzender Ausſtattung, die jene der „ſchönen Weiber" drüben noch überbietet; aber zur Ehre der Direktion und des Publikums will in dieſem Theater, das konſequent eine edle Richtung mit ehrenwerthem und opferwilligem Eifer anſtredt und verfolgt, derlei Zeug nicht mehr munden. Hr. Kreibig verliere den Muth nicht, und er wird nicht verlieren.

‡‡ **Prag.** (Konzerte der Umělecká Beseda). Das in der muſikaliſchen Welt ſa oltberühmte Prag entbehrte bisher des wohlthätigen Inſtituts der Abonnement Konzerte. Erſt dem jungen, aber äußerſt ſtrebſomen Kunſtvereine „Umělecká Beseda" wor es vorbehalten, dieſem long gehegten Bedürfniſſe obzuhelfen Die von demſelben veronſtolteten drei Abonnement-Konzerte wurden am 28. Dezember v. J in einer Weiſe eröffnet, die ihm die allleitige Anerkennung erwarb und dem Unternehmen ſelbſt die ſchönſten Erfolge gorantirt. Künſtleriſche Sorgfolt in der Wohl des Progromms, muſterhafte Exekution, äußerſte Soliditöl und ein feiner Kunſtſinn im ganzen Arrongement empfehlen dieſe Konzerte ganz beſonders vor allen übrigen dem kunſtſinnigen Publikum. Das Programm des erſten Konzertes brochte Beethoven's „Leonoren"-Ouvertüre Nr. 3, Mozort's liebenswürdiges Klovierkonzert in B-dur Nr. 16, Frogmente aus Smetana's böhmiſcher Oper „Braniboři" und Aberl's neue „Kolumbus" Symphonie, die ungetheilten Erfolg errang. Dieſes Werk des bereits durch ſeine Opern „Anno von Londskron" und „Enzio" vortheilhoft bekonnten Komponiſten (ehemaligen Zöglings des Prager Konſervatoriums) verdient wohl volle Beachtung in der Kunſtwelt, da dasſelbe einen hervorragenden Sinn für die Gediegenheit, Klarheit des Ausdruckes und künſtleriſche Durchdringung des poetiſchen Vorwurfes bekundet. Der Stoff ſelbſt bot zu monnigfochen muſikoliſchen Schilderungen vielfoche Gelegenheit, führte aber andererſeits zu Schwierigkeiten, die eine individuell ousgeprägte Richtung nicht recht geltend werden ließen. In erſterer Beziehung iſt beſonders der poetiſch gehaltene dritte Satz (Adagio) hervorzuheben. Der Finolſatz, der eigentlich allein mit dem Hauptgedanken in engere Verbindung tritt, ſteht mit den übrigen nicht auf gleicher Höhe. Die Inſtrumentation zeigt viel Geſchmack nnd richtigen Sinn. Dos Orcheſter beider Landestheater leiſtete unter der künſtleriſchen Leitung des Hrn. Smetona Vortreffliches. — Die zwei nächſten Konzerte (im März und April) bringen eine Orcheſter Phontoſie „Kamarynakaja" von Glinka, den „Korneval von Rom" von Berlioz, Fragmente ous der böhmiſchen Oper „Záboj" von Zvonař, aus dem Löwe'ſchen Orotorium „Huß", aus einem neuen Orotorium von J. Krejčí, die Jagd Symphonie von Kittl, und zum Schluße die C-moll-Symphonie von Beethoven. Außerdem wirken im zweiten Konzerte der Violinvirtuoſe Ed. Remènyi und die jugendliche Pioniſtin Frl. Angelilo Kolár mit.

f. **Wiesbaden.** (Opernzuſtände. Der Kopellmeiſter. Dos Perſonal.) Ehe ich in den Referoten über die muſikoliſchen und theatraliſchen Verhältniſſe unſerer Reſidenz in's Detoil gehe, erlouben Sie mir, zunächſt die gegenwärtige Geſtaltung des Theoters im Allgemeinen und in raſchen Zügen zu zeichnen. Mit dem Winter Abonnement tritt dos hieſige Theater jedesmol nach den Monaten äußerer Schauſtellung, wie eine Badeſoiſon es erheiſcht, jedesmal in das Stodium des Inſichgekehrtſeins, gleicherweiſe aber ouch innerer Entwickelung. Mit dem 1. September tritt der zufällige oder bedingte Perſonalwechſel ein, durch den das Ganze oft eine gonz neue Außenſeite gewinnt, und von do ob bildet ſich Oper und Schauſpiel in den neugezogenen Grenzen aus. Wos die erſtere andelongt, ſo iſt ſie durch Gewinnung des Hrn. Kopellmeiſters Jahn ons Prag, deſſen Eintrit indeß ſchon im verfloſſenen Sommer ſtattfond, in eine weſentlich ondere Sitnation getreten, welche die beſten Auſpizien zuläßt. Hr. John iſt ein tüchtiger Muſiker, ein feuriger Dirigent, ein energiſcher Chorakter und ein feingebildeter Monn. Die Opern, welche unter ſeiner Einſtudirung und Leitung in Scene gingen, zeichneten ſich durch Friſche, treffliche Nüoncirung und ſorgfältige Ausarbeitung aus. Bis jetzt findet zwiſchen ihm nnd dem älteren Kopellmeiſter, Hrn. Hogen, eine ouf Gleichberechtigung beider baſirende Theilung der Dirigentenfunktionen ſtott. Als erſter Tenor iſt Hr. Caffieri ouf mehrere Jahre wieder gewonnen; derſelbe excellirt in itolieniſchen Partien, während ſein Kollege im lyriſchen Foche, Hr. Barcheri, in deutſchen Portien beſonders wirkſam iſt und ols Joſef in der Méhul'ſchen Oper ſeinen Glanzpunkt hot. Im Orotorinmfache gibt Hr. Borchers ſogar einigen Erſotz für den hier ſehr vermißten Hrn. Schneider. Der Bariton iſt durch Hrn. Bertram, einen gut muſikalilch gebildeten unb mit kraftvoller Stimme begabten Sänger, vertreten. Die höheren Baß- und die Boß Buffo Partien haben in Hrn. Cornor einen tüchtigen und hier ſehr beliebten Repräſentonten. Zweite Baßpartien ſingt Hr. Klein. Als Primobonna wurde im vorigen Sommer Frl. Brenner ous Prog engagirt. Ihr Fleiß iſt lobenswerth, doch konnte es ihr noch nicht gelingen, ſich die Sympathien des hieſigen, etwas verwöhnten und an friſchere Leiſtungen gewöhnten Publikums zu gewinnen. Das bramatiſche Foch füllt Fr. Bertrom-Meyer in onerkennenswerther Weiſe ous,

obgleich ſie ihre Vorgängerin, Frl. Lehmann, immer noch nicht vergeſſen machen konnte. Als jugendlich dramatiſche Sängerin wurde ebenfalls im verfloſſenen Sommer eine junge Dame, Frl. Peßel aus Prag, Schülerin des Hrn. Kapellmeiſters Jahn, engagirt. Sie ſie iſt eine liebliche Erſcheinung auf der Bühne, beſitzt eine ſchöne klangreiche Stimme nnd zeigt ſich als Anfängerin ſo ſtrebſam, daß recht viel von ihr erwartet werden dorf. Das Soubrettenfach iſt ganz neu durch Frl. Boschetti beſetzt. — Das Opernrepertoir hatte durch einen länger ondauernden Ausfall der Fr. Bertram-Meyer einen ſchweren Stanb. Gleichwohl ſind ſeit dem Winter Abonnement die Opern „Tell", „Barbier", „Lucio", „Nochtwandlerin", „Liebestrank", „Rigoletto", „Hernani", „Johann von Paris", „Stumme", „Wallfahrt", „Robert", „Entführung", „Zauberflöte" und mit Frl. Peßel: „Fauſt", „Freiſchütz", „Undine" ꝛc., und außerdem „Fra Diavolo" und „Joſeph" zur Aufführung gekommen. Die letztere größere und in der That treffliche Opernvorſtellung wor „Fidelio". Als neue Opern ſind vorgeſehen: „Lara" (demnächſt), „Die Fee von Elwershöe", „Des Sängers Fluch" (möglicherweiſe), und als neueinzuſtudiren: „Iphigenio in Tauris" (demnächſt). Schliebner's Oper „Rizzio", welche im verfloſſenen Frühjahr einmal zur Aufführung gekommen war, ſoll demnächſt wiederholt worden. — Ueber das Schauſpiel im nächſten Referat.

Kleine Chronik.

Der Todtenliſte des Jahres 1864, welche die Leipziger „Allgemeine Theater-Chronik" wie alljährlich bringt, entnehmen wir folgende meiſt mit Wien und Oeſterreich in Bezug ſtehende Nomen:. Fr. Joſephine Scutta, Schauſpielerin, † am 22. Dezember 1863 in Wien im Alter von 66 Jahren, Profeſſor Anton Schindler, Muſikdirektor in Bockenheim, Karl Roſenſchön, Regiſſeur, † am 22. Jannor in Prag, Schindelmeißer, Hofkapellmeiſter, † am 31. März in Darmſtadt, Profeſſor Auguſt Kahlert, muſikaliſcher Schriftſteller, † 29. März in Breslau, 57 Jahre alt, Frl. Sachs, Solotänzerin, † in Wien, Ph. Borch, Orcheſterdirektor, † in Wien, Ludwig Döbler, Taſchenſpieler, † 17. April in Oſtettenhof bei Türnitz, 63 Jahre alt, G. Meyerbeer, l. preußiſcher General-Muſikdirektor, † 2. Moi in Paris, 70 Jahre alt, Joſeph Reyer, Komponiſt und Kapellmeiſter, † 28. Moi in Groz, J. Schellenberg, Tänzer-Veteran, † 9. Juni in Wien, Fr. Haller, Schauſpielerin, † in Wien, Karſchin, Schauſpieldirektor, † in Windiſchgrätz, Graf Moriz Dietrichſtein, früher Chef der Wiener Hoftheater, † 27. Auguſt in Wien, 90 Jahre alt, Karl Kroltentholer, Orcheſterdirektor, † 2. Oktober, 46 Jahre alt, K. Th. v. Küſtner, General-Intendant a. D., † 27. Oktober in Leipzig, 80 Jahre alt, Michael Roſing Wiehe, Hofſchauſpieler, † 31. Oktober in Kopenhagen, 44 Jahre alt, Fr. Weiler, longjährige Gefährtin Neſtroy's, † 31. Oktober in Wien, K. Stenzl, Kapellmeiſter, † in Wien, K. F. Raphael, Kapellmeiſter und Komponiſt, † in Pettau, Alois Anber, Hofopernſänger in Wien, † 10. Dezember in Wartemberg, Joſeph Prolſch, Muſiker und Muſiklehrer, † 19. Dezember in Prag.

Die Londoner Bühnen bringen wieder, wie alljährlich, allerlei Weihnachts-Vorſtellungen. So Her Majesty's Theatre eine „New grand nursey Christmas Pantomime", unter dem Titel „The Lion and de Unicorn", mit allerlei Zauberſput und Verwandlungs-Wundern, ſildernen Thautropfen, goldenem Regen, Feen-Paradies u. ſ. w. Die Vorſtellung beginnt mit „Punchinello", einer Operette, Text von Farnie, Muſil von Levey. Covent-Garden ſeinerſeits bleibt nicht zurück und bringt ebenfalls Oper, Pantomime (Cinderella) und überdies noch die eindeinige Produltion des „wonder ful" Donato. Beide Bühnen ſpielen Mittogs und Abends.

In London macht eine neue Theoter-Hexerei Aufſehen, welche den griechiſchen Namen „Eidos Aeides" (Unſichtbar-Sichtbares) führt, welche darin beſteht, daß Gegenſtände, die eben erſt ſichtbar waren, nicht allmählich, ſondern plötzlich verſchwinden. Wahrſcheinlich nur eine Variation der „Geſpenſter" vom vorigen Jahre.

Ein neues Tenorphänomen ſoll in Florenz in der Perſon eines Engländers, Nomens Tom Hohter (?) entdeckt worden ſein, der noch vor einem Jahre Ingenieur geweſen ſei und bei einem Konzert die Zuhörer durch die ſeltene Kraft und Fülle ſeiner Stimme entzückt hätte.

In Turin wurde vor Kurzem von Erneſto Roſſi Goethe's „Fauſt" unter dem Titel: „Heinrich Fauſt" und in einer italieniſchen Bearbeitung von Italo Franchi (eigentlich E. Montazio) aufgeführt, welche, dem Urtheile franzöſiſcher dortiger Blätter zufolge, mehr eine Verarbeitung des Originals geweſen ſein ſoll.

Fr. Riſtori ſoll dem „Impartiol" zufolge, in Alexondrien mehr als 70,000 Franken eingenommen haben. Am Schluße der Vorſtellungen ſoll ſie jedoch ausgeziſcht worden ſein, angeblich, weil ſie die Bitte der barmherzigen Schweſtern um Unterſtützung mit einem trockenen Nein beantwortet hobe.

Theatergeſchichtliche Belletriſtik. „Jean Blauſinl, oder See und Theater" heißt eine hamburgiſche Erzählung von Heinrich Smidt in zwei Bänden, die bei Otto Janke in Berlin erſchienen iſt und ſich die Darſtellung der Hamburger Bühnenzuſtände unter Pandſen und Straniţky zur Aufgabe geſtellt hat.

A. Stölzel, früher hannöverſcher Hofſchauſpieler, noch früher am Wiener Burgtheater thätig, der ſchon ſeit einigen Jahren wegen Kränklichkeit der Bühne entſagt hatte, iſt in Dresden geſtorben.

In Karlsruhe ſind nun auch Hebbel's „Nibelungen" mit außerordentlichem Beifolle über die Bühne gegangen.

Fr. Damböck-Straßmann in München hat die nachgeſuchte Penſionirung bewilligt erhalten.

Benedix' Luſtſpiel „Doktor Treuwald" wurde in Leipzig in Verbindung mit einem anonymen Prolog am Neujahrstag gegeben und ſoll die günſtigſte Aufnohme gefunden haben.

Digitized by Google

Lokales.

Die Wachtel-Frage beschäftigt wieder einmal die theatralischen Klatschbasen. Die Herren von der Operuleitung scheinen es mit Hrn. Wachtel ebenso wenig aushalten zu können, wie er mit ihnen. Wir fühlten uns nicht berufen, in diese Mysterien tiefer einzugehen. Unwürdig finden wir nur den hämischen Ton, den der offiziöse Notizler in der „Wiener Abendpost" vom 7. d. M. dem Sänger gegenüber anschlägt. Der Abgang des Hrn. Wachtel ist im Interesse des Operntheaters immerhin zu beklagen. Unsere Leser wissen, daß wir für die Fehler des stimmbegabten Tenoristen nichts weniger als blind sind, allein, wenn uns die Wahl bliebe zwischen Hrn. Wachtel einerseits und den sämmtlichen großen und kleinen, ostensiblen und versteckten Leitern der Operuwirthschaft andererseits, — wir würden keinen Augenblick anstehen, uns für das Verbleiben des Sängers auszusprechen. Dieser verstand es zum mindesten, durch einige seiner Leistungen einen Theil des Publikums zu befriedigen. Haben dies jene Machthaber in ihrem Fache auch nur annähernd vermocht? Oder besitzen sie vielleicht das Monopol jener „Bescheidenheit", jenes „glühenden Eifers für die Kunst", die sie so schmerzlich bei Hrn. Wachtel vermissen?

Im Operntheater ist dieser Tage Frl. v. Muzka als Martha und Lucia, der Zettel-Angabe zufolge als Gast, wieder aufgetreten und hat wieder vielen Beifall gefunden. In der „Lucia" waren neben ihr die HH. Ferenczy und v. Bignio beschäftigt. Wir kommen auf diese Vorstellung zurück: desgleichen auf den „Fidelio" vom 11. d. M., in welchem Hr. Walter zum ersten Male und zwar unter allseitiger Anerkennung, den Florestan sang.

Frl. Wildauer hat nun definitiv ihre Entlassung als Opernsängerin „eingereicht". Da es die „Wiener Abendpost" meldet, ist nicht mehr daran zu zweifeln.

Hr. Benza, vom ungarischen Nationaltheater in Pest, soll nächstens im Operntheater für das Buffo-Fach ein auf Engagement abzielendes Gastspiel beginnen.

Das Burgtheater feiert heute den Vorabend von Grillparzer's 75. Geburtstag mit einer Aufführung von „Des Meeres und der Liebe Wellen". Künftigen Monat kommt daselbst Augier's „Le fils de Giboyer", welches seinerzeit in Paris so großes Aufsehen erregte, unter dem Titel „Der Pelikan" zur Aufführung. Die Houptrollen sind den Damen Gabillon, Hebbel, Bognar, den HH. Meixner, Sonnenthal, Lewinsky und Beckmann anvertraut. Bekanntlich ist dieses Stück insofern eine Fortsetzung der „Effrontés", hier als „Oeffentliche Meinung" bekannt, als zwei derselben Personen (Giboyer: Hr. Meixner und der Marquis: früher Hr. Fichtner, jetzt Hr. Lewinsky) darin vorkommen. Giboyer ist der sich für seinen Sohn aufopfernde Pelikan, eine Rolle, die ganz außer dem Bereiche des Hrn. Meixner, und von deren glücklicher Durchführung wohl das Schicksal des Stückes abhängt.

Seit Laube's Direktion, also seit vierzehn Jahren, sollen im Burgtheater 3166 Stücke eingereicht worden sein. Wie viel, oder besser wie wenig davon, waren wohl aufführbar?

Im Carltheater ist vor einigen Tagen in dem kleinen Lustspiele „Glückliche Flitterwochen" Frl. Galleau aus Prag zum ersten Male als neuengagirtes Mitglied aufgetreten, ohne jedoch, wie verlautet, besonders angesprochen zu haben, was auf Rechnung der Befangenheit gesetzt wird. Wir haben Frl. Galleau nicht gesehen, können also über ihre schauspielerische Befähigung auf der Bühne nicht urtheilen; in den Journalen wurde das Publikum durch verschiedene Reklame-Artikelchen im Vorhinein für diese „durch Intriguen verfolgte" Kunstjüngerin beifällig zu stimmen versucht.

k. **„Die Schwätzer von Saragossa"** sind jetzt „zum ersten Mal" im Carltheater gegeben worden, waren aber unter der Variante „Die Schwätzerin von Saragossa" vom weiland Kotitheater her schon bekannt. Der günstige Hauptgedanke des Textes, dessen mittelmäßige Benützung (indem man gar spät und nur unvollkommen zur Besiegung der Schwätzerin durch den bestellten Schwätzer gelangt), sowie die frischen muntern Offenbach'schen Melodien sind dieselben geblieben; die HH. Grois und Knaack wirken drastischer als je, und auch Frl. Marek hat noch eine eben so hübsche Stimme und eben so wenig Lust zum Mitspielen wie damals. Dagegen war die übrige Besetzung eine andere und zwar zum Nachtheile der Wirkung. Frl. Fischer gab sich zwar alle erdenkliche Mühe und nüancirte Manches recht hübsch, allein die Zungenfertigkeit und Deutlichkeit der Fr. Grodecker wurde doch schwer vermißt, ebenso wie die des Hrn. Treumann in der Rolle des Roland. Frl. Kraft spielte dieselbe übrigens mit vieler Verve und Natürlichkeit, sieht aber im Kostüm des zweiten Aktes gar zu unvortheilhaft aus und tremolirt schauderhaft, was freilich nicht hinderte, daß sie einen immensen Erfolg hatte. Hr. Treumann seinerseits war ziemlich matt in der früher von Rott gegebenen Rolle, Chor und Orchester theilweise nicht präzis genug, daher die Wirkung der Operette eine sehr ungleiche. — Vorher gab man ein recht erbärmliches Lustspiel: „Ein Rosa-Brief", nach dem Französischen von A. Bergen, welche Frivolität mit Langweile paart und überdies sehr matt gespielt ward. Die Vorstellung galt als Benefice für Frl. Marek und war stark besucht.

Hr. Dawison hat den Shylok wiederholt und zwei Mal den Hans Jürge und den Bonjour in Holtei's „Perlenschnur" und „Wiener in Paris" gegeben. Wir kommen auf diese Leistungen nächstens zu sprechen, und erwähnen heute nur, daß Dawison's Erfolg in den beiden Holtei'schen Stücken wohl seinen Kulminationspunkt erreicht haben dürfte.

Berichtigung. In der vorigen Nr. ist auf Seite 13, Spalte 2, Zeile 17 von oben statt „Scherzo's" zu lesen: Satzes, Seite 15, Spalte 2, Zeile 3 von unten statt: „Kritik": Referat, und Seite 16, Spalte 1, Zeile 29 statt 1832: 1830.

Briefkasten der Redaktion. 6. — 13. Januar: !! in Graz, ## in Prag, K. W. in Brünn, H—l hier. Benützt — ♂ in Berlin, M in Frankfurt a. M. O. P. in Leipzig, A. G. in Braunschweig, I in Stuttgart, D in Pest, ach, in Leipzig: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 3. Wien.

Elfter Jahrgang. 21. Januar. 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen

Inhalt: Mozartiana. Von L. v. Sonnleithner — Theaterbriefe aus Paris III. (Fortſetzung) — Stockholmer Theater- und Muſikbericht — Wiener Theaterbericht. Opernhaus (Frl. v. Murska, „Lucia“, „Robert“, „Fidelio“). An der Wien (Dawiſon). Carltheater („Lieschen Wildermuth“) — Korreſpondenz-Nachrichten (Bamberg, Berlin, Braunſchweig, München, Prag, Stuttgart) — Kleine Chronik — Lokales.

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

Die Oper aller Opern, Mozart's „Don Giovanni“ iſt ſchon von ſo vielen Seiten beſprochen und beleuchtet worden, daß es ſcheint, es könne kein Punkt mehr übrig bleiben, der nach einer weiteren Erörterung bedürfte. Insbeſondere bilden die Vorſchläge über die ſceniſche Darſtellung, über die Einreihung der für Wien nachkomponirten Nummern und über die Abänderung des Schluſſes ſchon eine eigene kleine Literatur. Und dennoch iſt gerade über dieſe Punkte bisher keine volle Klarheit und Einigung erzielt worden, weil die meiſten Betheiligten ſich mehr an ihre eigenen Anſchauungen als an jene des Dichters und Tonſetzers gehalten haben.

Um nun in dieſer Beziehung eine Grundlage zu gewinnen, thut es vor Allem Noth darüber in's Reine zu kommen, was Da Ponte und Mozart ſelbſt gewollt und beabſichtigt haben, oder mit anderen Worten, die Eintheilung der Scenen und Geſangsſtücke feſtzuſtellen, wie ſie urſprünglich bei der Aufführung in Prag ſtattfand, und wie ſie im Jahre 1788 für Wien abgeändert wurde, endlich auch die Gründe dieſer Abänderung zu würdigen.

Bezüglich der erſten Aufführung in Prag (29. Oktober 1787) beſteht kein Zweifel mehr, nachdem ſich mehrere Abdrücke des Libretto vorgefunden haben. Der Verfaſſer dieſes Aufſatzes beabſichtigt auch, eine neue wortgetreue, mit Anmerkungen über ſpätere Aenderungen verſehene Ausgabe dieſes erſten italieniſchen Textbuches zu veranſtalten, welche hoffentlich den zahlreichen Verehrern Mozart's keine unwillkommene Gabe ſein wird.

Nicht ſo erfolgreich waren bisher die Bemühungen, das Wiener Libretto vom Jahre 1788 aufzufinden; die genaue Betrachtung der vorhandenen Einlagsſtücke läßt aber die Abſicht des Meiſters ſo beſtimmt erkennen, daß darüber kaum ein Zweifel übrig bleiben kann. Die nun folgende Darſtellung ſoll dieſe Behauptung rechtfertigen.

Im erſten Akte der Oper wollen die Meiſten *) die Arie der Donna Elvira: „Mi tradì quell'alma ingrata“ in der ſechſten Scene, nach der Regiſter-Arie des Leporello eingeſchaltet wiſſen, und an dieſer Stelle wird dieſelbe auch wirklich gegenwärtig in Wien geſungen. Dieſe Stelle iſt aber zuverläſſig nicht diejenige, für welche Mozart ſie beſtimmt hat. Es widerſpricht ſchon allen Grundſätzen der theatraliſchen Oekonomie, daß eine Hauptperſon in den erſten Scenen des erſten Aktes, ohne die Bühne zu verlaſſen, zwei Arien, und wenn jene „alla Händel“ („Ah fuggi il traditor“) nicht hinwegbleibt, bald darauf noch eine dritte Arie ſingen ſoll, während ſie im zweiten Akte außer dem Terzett und Sextett, dann einer kurzen Stelle im Finale gar nicht mehr beſchäftigt iſt. Der Wortinhalt des der fraglichen Arie vorangehenden Recitatives zeigt aber auch ganz deutlich, daß dieſes Muſikſtück erſt kurz vor dem Schluße der Oper einzuſchalten iſt. Im Anfange des erſten Aktes weiß Donna Elvira von den Unthaten des Don Giovanni nichts weiter, als daß dieſer ſie durch ein Eheverſprechen

*) Insbeſondere auch Gottfried Weber, Friedrich Rochlitz und A. v. Wolzogen

getäuſcht und dann verlaſſen habe. Ihre Kränkung darüber ſpricht ſie in der erſten Arie „Ah, chi mi dice mai“ umſtändlich und kräftig aus. Wenn ſie durch Leporello erfährt, daß ſein Herr überhaupt ein leichtſinniger Mädchenjäger ſei, ſo kann dies zwar ihre Verachtung, ihren Abſcheu vermehren, wie dieß im Recitative des Prager Textbuches ausgedrückt iſt, keineswegs aber die Sprache der eingelegten Nummer veranlaſſen und rechtfertigen. Wie die unten folgenden Textworte zeigen, ſpricht hier Donna Elvira von ſchrecklichen, ſchandervollen Miſſethaten des Don Giovanni; ſie erwartet, daß der Rachestrahl der himmliſchen Gerechtigkeit nicht länger zögern werde, auf ſein Haupt zu fallen; ſie ſieht die Pforten der Hölle geöffnet, ihn zu verſchlingen. Dieſer Wuthausbruch iſt erſt dann erklärbar, wenn ſie bereits die an Donna Anna und Zerlina verſuchten Gewaltthaten und die Ermordung des Komthurs erfahren und die Verhöhnung und Beſchämung erlitten hat, welche ihr durch die neue Heuchelei ihres Geliebten und durch die Verwechslung mit ſeinem Diener bereitet wird, — folglich nicht eher, als nach dem Sextett des zweiten Aktes. Wie dieſe Arie dort einzureihen iſt, werden wir ſpäter ſehen.

Bezüglich der Arie des Don Ottavio: „Dalla tua pace“ wurde nie bezweifelt, daß dieſelbe im erſten Akte, nach der großen Arie der Donna Anna: „Or sai chi l'onore“, und nach dem kurzen Tenor-Recitative einzuſchalten iſt, welches ſchon im urſprünglichen Textbuche die 14. Scene bildete. Der Zuſammenhang iſt ganz klar, und es findet ſich in der ganzen Oper keine andere Stelle, wo dieſes Muſikſtück hinpaßte. Das alte Libretto enthält auch bereits das dazu gehörige Recitativ (ohne Arie), welches aber in der gedruckten Partitur im Zuſammenhange der Oper weggelaſſen und der im Anhange als eingelegt vorkommenden Arie vorgeſetzt wurde. Es iſt hieraus auch erſichtlich, daß die Unſchicklichkeit, daß Ottavio ſeine Verlobte „ungeleitet nach Hauſe gehen läßt“, ſchon urſprünglich beſtand, und nicht erſt durch die Einlage veranlaßt wurde. Es wird ſich weiter unten zeigen, daß durch die für Wien gemachten Einſchiebungen die zweite Tenorarie „Il mio tesoro intanto“ ganz wegfallen mußte. Hiedurch beſtätigt ſich aber auch der bereits von Anderen vermuthete Umſtand, daß der Wiener Tenoriſt Francesco Morella keine höhere Geſangsbildung beſaß und weder die B-dur-Arie, noch das Duettino des zweiten Finales zu ſingen im Stande war, daher Mozart dieſe beiden Stücke für Wien wegſtrich und den Sänger durch die neue Arie im erſten Akte zu entſchädigen ſuchte.

Wir kommen nun zum zweiten Akte, der in der Bearbeitung für Wien ſehr weſentliche Aenderungen erlitt. Bis einſchlüſſig zu dem Sextette blieb Alles unverändert. Auch die hierauf folgende (in ſpäterer Zeit überall weggelaſſene kurze Arie des Leporello: „Ah pietà, signori miei“ blieb ſtehen. Dieſe muß aber hier beſonders erwähnt werden, weil ſie den Ankuüpfungspunkt der weiteren Einlagsſtücke bildet. Bei den Schlußworten: „Mà s'io sapeva, fuggia per quà“, läuft nämlich Leporello ſchnell davon, und iſt nach dem erſten Libretto nicht mehr einzuholen, wonach Don Ottavio erſt die Ueberzeugung ausſpricht, daß Don Giovanni der Mörder des Komthurs ſei, und ehe er hingeht, mit Hilfe der Gerichte deſſen Beſtrafung zu veranlaſſen, den Anweſenden (Donna Elvira, Maſetto und Zerlina) empfiehlt: „Il mio tesoro intanto andate a consolar“. Ganz anders geſtaltet ſich die Handlung in der Wiener Bearbeitung. Leporello ſucht nach ſeiner Arie zu entfliehen, aber während die Andern abgehen, hält Zerlina ihn auf, und da auch ein Bauer aus dem Gefolge Maſetto's dableibt, nöthigt ſie den Leporello ſich auf einen Stuhl zu ſetzen und ſich dort feſt anbinden zu laſſen, obſchon er flehentlich um Gnade bittet. Dieſe Scene, deren unmittelbare Verbindung mit Leporello's vorausgehender Arie ebenſo durch den Zuſammenhang der Textworte, wie durch die in das Recitativ herübergenommene und in dieſem fortgeſetzte Baßfigur der Arie außer Zweifel iſt, gibt nun den natürlichen Anlaß zu dem eingelegten Duettino: „Per queste tue manine“, in welchem Leporello vergebens um ſchonende Behandlung bittet, Zerlina aber ſich der Ausſicht auf exemplariſche Beſtrafung des Frevlers freut. Während nun Zerlina abgeht, um die Gehilfen ihrer Rache herbeizurufen, bleibt Leporello unter der Aufſicht eines Bauers zurück, den er aber durch die Klage über heftigen Durſt bewegt, ihm Waſſer holen zu gehen. Während deſſen Abweſenheit befreit ſich Leporello von ſeinen Banden und entflieht. Nun kömmt Zerlina zurück und bringt Donna Elvira mit; beide wollen den Frevler ihren Zorn empfinden laſſen, ſind aber erſtaunt, dieſen nicht mehr zu finden und vermuthen, daß er durch ſeinen Herrn befreit worden ſei. Zerlina eilt fort, um Don Ottavio von dem Vorfalle zu unterrichten und durch ihn Rache zu erlangen.

Donna Elvira bleibt allein zurück, und hier ist die Stelle, an welcher nothwendig ihre für Wien komponirte Arie eingelegt werden mußte. Auf diese Lage der Handlung passen vollkommen die Worte des obgedachten Recitativs; die milderen Worte der Arie bereiten auf den letzten Versuch (im zweiten Finale) vor, den Don Giovanni zur Umkehr zu bewegen; endlich wäre es auch ganz undenkbar, daß Elvira von Zerlina herbeigeholt wird, um nur zwei Zeilen zu recitiren und dann wieder abzugehen. Durch die eben dargestellte Abänderung im Gange der Handlung und durch die Verbindung der eingeführten Scenen wird aber auch die Tenorarie in B-dur sammt dem vorausgehenden trockenen Recitative ganz ausgeschlossen, wie schon weiter oben bemerkt wurde.

Diese Anordnung der Musikstücke wird überdies durch Mozart's eigenhändige Bezeichnung seiner Partitur der Arie Elvirens als Scena XIV. bestätiget, was nur unter den entwickelten Voraussetzungen zutrifft, wenn man zugleich auch das Ständchen des Don Giovanni, welches im Prager Textbuche unrichtig dem vorausgehenden Auftritte angehängt ist, als eine besondere Scene zählt. Endlich sind auch in dem Abdruck des ersten Prager Textbuches, welches Hr. v. Köchel besitzt, mit einer sehr alten Handschrift die Stellen bezeichnet, an welchen die Einlagsstücke eingefügt waren, und die mit der oben angegebenen Reihenfolge genau übereinstimmen.

Wenn wir noch anführen, daß in Mozart's eigenhändiger Partitur im zweiten Finale das kleine, aber schwierige Duett zwischen Donna Anna und Donna Elvira, nebst einigen kurzen Reden der übrigen Personen (offenbar für Wien) gestrichen, und diese Stelle mittelst einer harmonischen Wendung so eingerichtet ist, daß auf die Worte: „Ah certo è l'ombra che s'incontrò", sogleich die zum fugenartigen Schlußsatze leitenden Verse folgen: „Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton" u. s. w., so haben wir alle nachweislichen Abweichungen vor uns, welche Mozart selbst für die Wiener Aufführung im Jahre 1788 zu machen sich veranlaßt fand. Man darf sich dabei nicht verhehlen, daß durch die Beibehaltung der Arie des Leporello nach dem Sextett und durch die neue Scene zwischen ihm und Zerlina die Wirkung der Oper nicht gewonnen hat. Die ohnehin im zweiten Akte matter werdende Handlung wird dadurch noch mehr verzögert, und die erwähnten zwei Musikstücke gehören zu den vergleichungsweise schwächeren des ganzen Werkes. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß durch diese Scenen das Wiener Publikum etwas abgekühlt wurde, worin dann auch die Anfangs lauere Aufnahme der Oper ihre Erklärung fände. In allen deutschen Bearbeitungen sind diese zwei Nummern mit Recht weggelassen worden.

Ein noch lebender Kunstfreund, der im Jahre 1788 als Sopransänger im Chore mitwirkte, hat dem Verfasser dieser Zeilen mitgetheilt, daß damals bei den ersten Vorstellungen die Schlußscene mit dem Chor: „Questo è il fin di chi fà mal" allerdings aufgeführt, aber sehr bald ganz weggelassen, und die Oper schon damals mit dem Untergange des Don Giovanni geschlossen worden sei. Demnach wäre dieser Schluß, wie er heute allgemein üblich ist, noch bei Mozart's Lebenszeit mit seinem Vorwissen eingeführt worden. Und in der That ist auch dieses das richtige, allein befriedigende Ende der Oper, wogegen Alles, was in der Partitur noch folgt, matt, farblos und überflüssig erscheint. Wir werden daher wohl daran thun, bei diesem Schluße zu bleiben und von allen Aenderungen oder Zusätzen Derjenigen abzusehen, welche den fugirten Satz in D-dur nicht vermissen, oder die dem Komthur, oder wohl gar noch dem von der Hölle verschlungenen Don Giovanni ein Requiem abhalten möchten.

Zum Verständniß und zur Rechtfertigung dieser Darstellung folgen hier noch die Textworte der zunächst auf das Sextett folgenden Scenen, nach der aus dem Zusammenhange der Einlagstücke ersichtlichen Bearbeitung für Wien.

Scena XI.

Zertina, Leporello, un Contadino.

Zerl. Restati quà, restati quà!
Lep. Per carità, Zerlina!
Zerl. Eh! non c'è carità pei pari tuoi.
Lep. Dunque cavarmi vuoi . . . .
Zerl. I capelli, la testa, il core e gli occhi!
Lep. Senti, carina mia!
Zerl. Guai, se mi tocchi!
Vedrai, schiuma de' birbi, qual premio n'hà.
Chi te ragazze inginria!
Lep. Liberatemi, o Dei, da questa furia!
Zerl. Masetto . . . Olà, Masetto —!
Dove diavolo è ito? . . . Servi, gente!
Nessun vien, . . . nessun sente.
Lep. Fà piano per pietà, . .
Non strascinarmi a coda di cavallo.

*

Zerl. Vedrai, vedrai, come finisce il ballo!
Presto quà quella sedia.
Lep. Eccola!
Zerl. Siedi!
Lep. Stanco non son.
Zerl. Siedi, o con queste mani.
Ti strappo il cor, e poi lo getto a' cani.
Lep. Siedo, mà tu di grazia metti giù quel rasojo:
Mi vuoi forse sbarbar?
Zerl. Sì, mascalzone.
Io sbarbare ti vò senza sapone.
Lep. Eterni Dei!
Zerl. Dammi la man!
Lep. La mano:
Zerl. L'altra!
Lep. Mà che vuoi farmi?
Zerl. Voglio far quello che parmi.
Lep. Per queste tue manine
Candide e tenerelle,
Per questa fresca pelle
Abbi pietà di me.
Zerl. Non v'è pietà, briccone.
Son una tigre irata
Un' aspide, un leone,
Nò, nò, pietà non v'è!
Lep. Ah, di fuggir si provi!
Zerl. Sei morto se ti movi!
Lep. a due Barbari, ingiusti Dei!
Zerl. Chi capitar mi fè!
Barbaro traditore,
Del tuo padrone il core
Avessi quì con te!
Lep. Deh, non mi stringer tanto
L'anima mia sen và!
Zerl. Sen vada, o resti: intanto
Non partirai di quà!
Lep. a due Che strette, o Dei, che botte!
È giorno, ovver è notte?
Che scosse di tremuoto
Che buja oscurità!
Zerl. Di gioja e di diletto
Sento brillarmi il petto:
Così, così cogli'uomini.
Così, così si fà. (Zerlina parte)

Scena XII.

Leporello ed un Contadino.

Lep. Amico, per pietà, un poco d'aqua fresca
O eh'io mi moro! guarda un po'
Come stretto mi legò l'assassina!
(Parte il Contadino).
Se potessi liberarmi coi denti . . .
Oh, venga il diavolo, a disfar questi gruppi!
Jo vò' vedere di rompere la corda . . . come è forte
Paura della morte!
E tu Mercurio, protettor dei ladri,
Proteggi un galantuom!
Coraggio . . . bravo . . . Pria che costei ritorni
Bisogna dar sprone alla calcagna
E strascinar, se occorre, una montagna. (Parte)

Scena XIII.

Entra Zerlina con Donna Elvira

Zerl. Andiam, Signora: vedete in qual maniera
Ho concio il scellerato.
D. Elv. Ah, sopra lui
Si sfoghi il mio furor.
Zerl. Stelle! in qual modo si salvò quel briccone?
D. Elv. L'avrà sostratto l'empio suo padrone
Zerl. Fu desso senza fallo! anche di questo
Informiam Don Ottavio; a lui si aspetta
Per far noi tutti, o domandar vendetta (Parti.)

Scena XIV.

Donna Elvira, sola.

D. Elv. In quali eccessi, o Numi
In quai misfatti orribili, tremendi.
È avvolto il sciagurato!
Ah nò, non puote tardar
L'ira del cielo, la giustizia tardar!
Sentir già parmi la fatale saetta
Che gli piomba sul capo! Aperto veggio
Il baratro mortal! . . . Misera Elvira,
Che contrasto d'affetti in sen ti nasce!
Perche questi sospiri, e queste ambascie?
Mi tradì quell' alma ingrata
Infelice oldio mi fà.
Mà, tradita e abbandonata
Provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,
Di vendetta il cor farella,
Ma se guardo il suo cimento,
Palpitando il cor mi va. (Parte)

Theaterbriefe aus Paris.

III.

Saison-Eröffnungen der Pariser Bühnen.

(Fortsetzung).

A. F. - Das Odéon-Theater wurde mit einem neuen vieraktigen Lustspiel von Veron, „Les plumes de paon“ betitelt, eröffnet. Der geistreiche, als Mitarbeiter des „Charivari“ auch in weiteren Kreisen bekannte Verfasser gibt in diesem Stücke abermals unverkennbare Proben seines Talents und bekundet einen entschiedenen Fortschritt gegen die im vergangenen Winter von ihm zur Aufführung gekommenen „Relais“. Trotz

dem dürfte dieses Lustspiel schwerlich irgendwo einen sehr durchschlagenden Erfolg erzielen, weil die Idee zu verbraucht ist und man vom ersten Augenblick ahnt, daß schließlich der sich mit fremden Federn schmückende Delahaye doch entlarvt, das Laster bestraft und die Tugend belohnt wird. Sehr gut gelungen ist dem Dichter die eine humoristische Episode, die er in Champagnac, dem Haupt-Redakteur einer neugegründeten Zeitschrift, geschaffen hat und die Thiron mit aller ihm zu Gebote stehenden Verve zur Anschauung bringt. Laroche debütirte als Paul Gérard. Er faßte den Charakter des vielfach verkannten und durch die Schläge des Schicksals entmuthigten Dichters richtig auf und brachte ihn maßvoll zur Geltung; nur erschien mir sein Mienenspiel bisweilen bis zur Grimasse verzerrt, ein Fehler, den ich dem jungen Künstler gerne zu gute halten will, weil er sicherlich aus löblicher Absicht entsprungen ist und sich bei größerer Reife immer mehr verlieren wird. Um die sonstige Aufführung erwarben sich die Damen Mosé (Camille) und Masson (Baronin) und die HH. Pierron (Lardières), Romainville (Guerbois, Riga (Delahaye) ꝛc. wesentliche Verdienste. Zwei neue einaktige Lustspielchen „Une détaite avant la victoire“ und „Les mères terribles“ sind keine sonderlichen Bereicherungen des Repertois. Im ersteren Stücke debütirte Mlle. Génat mit Glück. In dem neueinstudirten „Testament de César Girodot“ bewährte Mlle. Picard von neuem ihre längst bekannte Meisterschaft, und Romainville war vortrefflich als Cäsar Girodot. Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ (in der Pagès'schen Uebersetzung unter dem Titel „Misanthropie et repentir“), das in Deutschland schon längst als ein überwundener Standpunkt betrachtet wird, ist hier sehr beliebt und hat bei seiner Reprise wieder außerordentlich gefallen. Das Stück hat durch die Kürzung einiger Längen des häufig etwas zu prosaischen Dialogs des Originals gewonnen, jedoch der Schluß des dritten und vierten Aktes bleibt für die Kunstanschauungen und den Geschmack der heutigen Generation sehr gewagt und würden jetzt an den meisten deutschen Bühnen mit Lächeln aufgenommen werden. Hier verfolgte man die Handlung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, und bereits im ersten Akte perlten in den schönen Augen meiner Nachbarin im Fauteuil d'orchestre einige verstohlene Thränen, die im letzten Akte sodann sich in vollen Schleußen ergossen. Mlle. Debay gab die Madame Müller (Eulalia) mit Gefühl und edler Würde. Mlle. Delahaye spielte sehr lebendig den jungen Peters. In den letzten Wochen hat man den „Marquis de Villemer“ wieder angesetzt, der noch immer eine mächtige Anziehungskraft ausübt, um so mehr, als sämmtliche Hauptrollen, mit Ausnahme der Damen Thuillier und Ramelli, neu besetzt sind. Den duc d'Aléria gibt nunmehr Brindeau, den Comte de Dunières St. Leon, den Marquis de Villemer Laroche, die Diane Mlle. Petit, die Baronne d'Arglade Mlle. Henriot.

Nachdem Sardou, wie verlautet, mit seinem „Don Quichotte“ das nette Sümmchen von circa 50,000 Frcs. verdient, machte dieses Ausstattungsstück auf dem Théâtre du Gymnase-dramatique drei Dichtungen Platz von der Art, wie sie lange schon auf dieser Bühne heimisch sind. Als lever de rideau figurirte das einaktige Proverbe von Th. Barrière und J. Lorin, „Quand on veut tuer son chien“, und diesem folgten zwei Novitäten: „Les curieuses“, Lustspiel in einem Akt von H. Meilhac und A. Delavigne und „Un ménage en ville“, comédie (nach deutschen Begriffen jedoch mit Schauspiel zu übersetzen) in drei Akten von Th. Barrière. Beide Stücke sind spezifisch französisch, sie sind Beiträge zur Sittengeschichte des modernen Babylon, Genrebilder en miniature aus dem Pariser Leben der echten und falschen haute volée. In „Les curieuses“ ist das Sujet kurz folgendes: Zwei Damen der großen Welt, eine russische Fürstin und eine Pariser Gräfin, möchten gerne einmal aus eigener Anschauung das Leben und Treiben der feinen Loretten, die Art und Weise, wie die Männerwelt mit diesen verkehre, kennen lernen. Sie verirren sich in die Gemächer einer dieser Damen des Demi-monde, woselbst sie beinahe für ihre Neugierde bestraft worden wären, wenn nicht ein junger Vicomte, den sie daselbst treffen, sie gekannt und, nachdem er sich kurze Zeit hindurch einen Scherz mit ihnen erlaubt, ihnen diese Beschämung erspart hätte. So kommen sie mit dem bloßen Schrecken davon, werden dadurch von ihrem Fehler geheilt und schwören, nie wieder demselben zum Opfer zu fallen. Die kurze Bluette ist pikant und mit Geist geschrieben, nur leider zu arm an dramatischen Situationen. Ein erhöhtes Interesse gewinnt das Stückchen noch dadurch, daß die chronique scandaleuse in der russischen Fürstin das wohlgelungene Konterfei einer in Paris bekannten (österreichischen) Persönlichkeit erblicken will. Gespielt ward das Lustspiel von den Damen Delaporte, Pierson und Chaumont und den HH. Berton, Derval und Victorin. In „Un ménage en ville“ hat Barrière ein aus dem Alltagsleben gegriffenes Thema mit viel Geschick und Bühnenkenntniß

Digitized by Google

verarbeitet. Die Konflikte, in die ein junger Ehemann dadurch geräth, daß er die zarten Bande, die ihn an eine frühere Geliebte, die zugleich Mutter eines Kindes von ihm ist, fesseln, nicht rechtzeitig zu brechen weiß, sind ein echt dramatischer Vorwurf, dem der Dichter mehrere höchst effektvolle Scenen abgewonnen hat. Nur der Schluß, daß ein alter Onkel, um das häusliche Glück der von ihm vergötterten Gattin seines Neffen in ungetrübter Klarheit zu erhalten und zugleich dem armen Kinde, das die Frucht der illegitimen Verbindung seines Neffen mit seiner Maitresse ist, einen Vater zu geben, sich selbst für den Verführer ausgibt und Mlle. Vernon (dieß ist der Name der Lorette) heiratet, ist unbefriedigend. Als alter Onkel war Numa, der vom Vaudeville-Theater wieder hieher in seinen früheren Wirkungskreis zurückgekehrt ist, vortrefflich. Mlle. Fromentin gab die Louise Vernon mit künstlerischer Mäßigung, was bei dieser meist auf der äußersten Spitze stehenden Rolle sehr schwierig ist. Als Camille und Juliette betraten zwei Nichten von Mlle. Brohan vom Théâtre français zum ersten Male die Bretter. Man sieht, daß Künstlerblut in ihren Adern rollt; denn schon am zweiten Abend bewegten sie sich mit einer Sicherheit auf der Bühne, als ob sie schon Jahre lang auf derselben zu Hause wären. Ihre Spielweise läßt die gediegene Schule ihrer Tante und die unvergleichlichen Vorbilder der Künstler vom Théâtre français erkennen. Mlle. Camille Dortel erinnert in Erscheinung und Organ mehr an Madelaine Brohan, während Mlle. Samary der Embryo zu einer leibhaftigen Augustine Brohan ist. Beide Künstlerinnen werden, wenn nicht Alles trügt, in kürzester Zeit eine brillante Karriere machen.

Das Théâtre du Palais Royal hat mit Sardou's „Les pommes du voisin“ wieder einmal einen durchschlagenden Erfolg errungen. Das Stück ist seitdem auch in Deutschland bekannt und auf einer Ihrer Wiener Bühnen gegeben worden. Daß die Posse hie und da an die Grenze des Erlaubten streift, ja dieselbe sogar stellenweise überschreitet, mag der Wahlspruch entschuldigen, den das Théâtre du Palais Royal auf seinem Banner führt und der, wie der Titel jener Méhul'schen Oper „Je toller, je besser“ lautet, der erste Akt, die Exposition enthaltend, ist, obgleich auch recht wirksam, doch immerhin der am wenigsten unterhaltende. Dann aber wird die Handlung immer amüsanter, und man kommt aus dem Lachen gar nicht mehr heraus. Es ist dies besser, als wenn es umgekehrt wäre, wie dies z. B. bei desselben Dichters „Le dégel“ der Fall ist, wo das Stück gegen den Schluß abfällt, was auch theoretisch ein Verstoß gegen den kunstgerechten dramatischen Bau ist, der als eine seiner Grundregeln Steigerung vorschreibt, man hat Sardou die Priorität der Idee dieses seines neuesten Bühnenstückes streitig gemacht und ihn des Plagiats beschuldigt. Aber mit Unrecht! Der Dichter bestreitet gar nicht, Manches in seinen „Pommes du voisin“ einer bekannten Novelle entlehnt zu haben und aus freiem Antrieb hat er dem Verleger, bei welchem diese erschienen ist, einen Theil seiner Tantième angeboten. Die Aufführung ist eine sehr gelungene: Geoffroy gibt mit drastischer Komik die Hauptrolle und wird von den HH. Luguet, Théritier und Lassouche auf's beste unterstützt. Die weibliche Glanzrolle ist in den Händen von Mlle. Honorine. Dieselbe erntet allabendlich lebhafte Applause, obgleich ihr für ihre Paola hie und da mehr übersprudelnder, kecker Humor und mehr ausgelassene Laune zu wünschen wären. Mlle. Honorine wurde bei ihren ersten Debüts als Rosita in „La femme aux oeufs d'or“, Thérézon in „La perle de la cannebière“ und in den „Diables roses“, wie es jetzt scheint, doch wohl etwas überschätzt, wenn man in ihr eine neue epochemachende Größe für das Theater des Palais-Royal erblickte, die selbst ihre in diesen Hallen so gefeierte Vorgängerin Frl. Schneider verdunkle. Mlle. Honorine hat vor dieser den Vorzug einer dezenteren Spielweise voraus, dagegen besitzt Mlle. Schneider ein gewisses laisser-aller, eine liebenswürdige Freiheit, um nicht zu sagen Keckheit, in Sprache und Bewegungen, die sie vortrefflich kleidet. Sie versteht die Kunst, die zündenden Witz- und Schlagworte wie Raketen in's Publikum zu schleudern, und gerade für die Palais-Royal-Stücke ist dies von unschätzbarem Werthe, ebenso wie daß man den Zuschauer unwillkürlich so mit fortreißt, daß man ihm nicht Zeit zum Nachdenken und Ueberlegen läßt. Das den Abend eröffnende einaktige Vaudeville „Un tailleur pour Dames“ von Jules Renard ist ebenfalls recht unterhaltend.

Das Théâtre du Vaudeville machte von der neu in's Leben getretenen Theaterfreiheit Gebrauch, um an einem Abend vier verschiedene kleine Stücke der heterogensten Richtungen zur Aufführung zu bringen, ein Unternehmen, das wohl schwerlich auf Kassenerfolge abgesehen war, denn das Haus war in der Regel nur mäßig besetzt und die Spekulation wäre in dieser Beziehung eine total verfehlte gewesen. Um so mehr Anerkennung verdient deßhalb aber der Direktor dieser Bühne, daß er, obgleich dies Resultat leicht vorauszusehen war,

Digitized by Google

dennoch dieſe Stücke in Scene ſetzte, und dadurch dem ſpärlichen Häuflein Kunſtfreunde, das ſich einfand, einige genußreiche Stunden verſchaffte. Das erwähnte Programm beſtand aus: „Le florentin“, comédie en 1 acte par Lafontaine; „Le 24 février“, drame en 1 acte d'après Werner; „Le devin du village“, intermède par J. J. Rousseau; „Pierrot posthume“, arlequinade en 1 acte par Th. Gautier. Wenn „Le florentin“ auch den Meiſterſchöpfungen ſeines unvergleichlichen Zeitgenoſſen Molière nicht ebenbürtig iſt, ſo erzielt doch auch dieſe Schöpfung noch immer ganz hübſche Effekte auf der Bühne, namentlich wenn die Rolle des Harpagène ſo gut zur Darſtellung kommt, wie dies von St. Germain geſchah. Die ſchauervolle Schickſalstragödie von Zacharias Werner, der allerdings eine gewiſſe ſtylvolle Großartigkeit nicht abzuſprechen iſt und die in Folge deſſen ſtets nicht ohne mächtige Wirkung auf eine empfängliche Phantaſie bleiben wird, iſt in Deutſchland längſt vom Repertoir verſchwunden. In Frankreich mag man ſie einestheils vorführen als ein charakteriſtiſches Kurioſum der deutſchen Literatur nach den Begriffen, die man vielfach (mit Ausnahme der eigentlichen Gelehrtenkreiſe, die Deutſchlands Kunſt und Literatur vollkommen richtig beurtheilen, unparteiiſch kritiſiren und nach Verdienſt und ohne Neid und Vorurtheil würdigen) jenſeits des Rheins von dem deutſchen Charakter, dem deutſchen Weſen und den dieſem zum Ausdruck dienenden Dichterwerken hat; anderntheils mag die Hochſchätzung, mit welcher die geiſtreiche Mad. de Staël von dieſer Dichtung, die zur Zeit des Aufenthaltes jener Schriftſtellerin in Deutſchland gerade en vogue war, ſpricht, die Urſache ſein, daß man dieſes Werk in der am Vaudeville-Theater dieſen Herbſt gegebenen Uebertragung zum, wenn ich nicht irre, bereits fünften Male überſetzt iſt. Die vorliegende Bearbeitung begeht den großen Fehler, daß ſie das Stück glücklich ausgehen läßt und dadurch der tragiſchen Kataſtrophe die Spitze abbricht. Zudem geht der Dichtung, trotz des unverkennbaren Fleißes, mit welcher die Ueberſetzung gemacht iſt, durch dieſelbe doch ein Hauptreiz, der der kräftigen, kernhaften Sprache des Originals verloren. Das kleine Trauerſpiel ließ das Publikum kalt. Die Beſetzung war folgendermaßen: Kmz: Parade; Kurt: Munié; Trude: Mad. Alexis. „Le devin du village“, Text und Muſik vom berühmten Verfaſſer des „Emil“, der „Nouvelle Héloise“ und der „Confessions“, hat heutzutage nur noch ein vorwiegend literar-hiſtoriſches Intereſſe. Einige darin enthaltene Geſangsnummern ſind ganz nett. Troy gab die Titelrolle, Leroy den Colin und Mlle. Laporte die Colette. Gautier's „Pierrot posthume“ iſt ein Produkt voll Geiſt, Witz und Humor aus der Feder des beliebten Dichters. St. Germain war ein Pierrot vom Wirbel bis zur Sohle, Mlle. Bianca eine charmante, ſchelmiſche Colombine und Grivot ein recht drolliger Arlequin.

(Schluß folgt.)

Stockholmer Theater- und Muſikbericht.

Saiſon-Anfänge. Pekuniäre Ergebniſſe. Novitäten.

L. — Die Stockholmer Blätter berichten, daß der Monat September, der erſte der gegenwärtigen Saiſon, der glücklichſte in pekuniärer Beziehung für die hieſigen beiden königlichen Theater, das ſogenannte „Große“ und das „Dramatiſche“ geweſen iſt. Das „Große Theater“, welches, wenn es ausverkauft iſt, 1800 Rthlr. ſchwed. Reichsmünze (3 Th. preuß. C. = 8 Th. ſchwediſch) einbringt, habe für 19 Vorſtellungen eine Einnahme von 26,000 Rth. gehabt und das „Dramatiſche Theater“, welches für 1 Vorſtellung 900 Rth. einbringen könne, für 26 Vorſtellungen 17,968 Rth. Gewiß gehört es zu den Seltenheiten, daß k. Bühnen mit ihren pekuniären Reſultaten zufrieden ſind; es iſt daher wohl der Mühe werth dies, namentlich auch zur Vergleichung, hier anzuführen.

Rechnen wir nun aber die auf dem „Großen Theater“ allerdings ganz gut vertretene und auch in Betreff der wirkenden Kräfte höchſt achtungswerthe Oper ab, ſo iſt das, was uns auf beiden Bühnen als Neues, von einer friſch ſprudelnden poetiſch-dramatiſchen Schöpfungskraft der ſchwediſchen Nation Zeugendes begegnet, doch immer noch ziemlich gering. Ein neues tragiſches Stück in fünf Akten, deſſen Stoff der ſchwediſchen mittelalterlichen Geſchichte entnommen iſt, haben wir noch zu regiſtriren und zwar mit dem Bemerken, daß es ſich des Beifalls des Publikums und der Menge erfreute, wenn es auch zweifelhaft iſt, ob es ſich auf dem Repertoir halten wird. Es heißt: „Folkunga-Lek“, ein Titel, der ſich deutſch nicht wohl wiedergeben läßt. „Lek“ heißt Spiel und die Folkunger iſt das alte ſchwediſche Königsgeſchlecht, welches von Birger Jarl, (1250—1279), welcher Stockholm befeſtigte und zur Hauptſtadt des vereinigten Reichs der Schweden und Go-

then machte, gegründet wurde. Der Enkel Birger Jarl's hatte nicht den kräftigen Charakter, wie er ſelbſt. Er hieß auch Birger und lebte in fortwährendem Streit mit ſeinen Brüdern. Anfangs ſtand ihm in der Perſon des Thorkel Knutſon ein charaktervoller Staatsmann zur Seite. Als er ſich aber von deſſen Feinden, denen er wegen ſeiner Kraft, Klugheit und Rechtſchaffenheit ein Dorn im Auge war, hatte verleiten laſſen, ihn zu tödten, wich ſein guter Geiſt von ihm, ſo daß ſein ferneres Leben haltlos war, ein Hin- und Herſchwanken zwiſchen Böſem und Gutem, wo das letztere ſtets unterliegt, eine Regierung voll Bruderzwiſt und gegenſeitigem Ueberbieten im ſchwärzeſten Verrath. Seine Brüder nahmen ihn durch Verrath gefangen und nöthigten ihn, $^2/_3$ des Reiches an ſie abzutreten. Er rächte ſich durch neuen Verrath, fing die Brüder, ſperrte ſie in ein finſteres Burgverließ und ließ ſie elend verhungern. Da regten ſich aber die ſittlichen Mächte in der Bruſt des Volks, es fühlte, daß nicht der Gehorſam die abſolute Pflicht ſei, ſondern der Wille und die Geltendmachung des guten Prinzips, es erhob ſich und jagte den ſchlechten König und unnatürlichen Bruder in's Exil. Man ſieht, daß ſich aus dieſem Stoffe wohl ein gutes Kunſtwerk bilden läßt. Der Verfaſſer Hr. Joſephſon, beginnt ſein Stück mit dem Tode Thorkel Knutſons und hat die hiſtoriſchen Charaktere, nach allgemeinem Urtheil, richtig zu zeichnen und zu gruppiren gewußt, wenn auch das Intereſſe ſich zwiſchen ihnen theilt. König Birger wird von dem vortrefflichen Charakterſpieler Hrn. Swartz mit erſchütternder Wahrheit dargeſtellt, und namentlich iſt es von tragiſcher Wirkung zu ſehen, wie er ſtets neuen Anlauf zum Guten nimmt, immer aber, weil der treue Freund, den er hat morden laſſen, ihm nicht mit ſeiner Kraft zur Seite ſteht, ſchließlich aus Schwäche dem Böſen in die Arme ſinkt.

Das „dramatiſche Theater" brachte als Neuigkeit ein Luſtſpiel aus dem Deutſchen: „Eglantine" von Eduard Mautner, welches, da man hier der franzöſiſchen Demi Monde-Stücke überdrüßig war, mit Intereſſe geſehen wurde. Dennoch fühlten Publikum und Kritik ſich etwas getäuſcht, und letztere fragte, ob es denn ein Gewinn ſei, von dem Schlüpfrigen in das Langweilige zu gerathen. Man fand Charaktere und Situationen zu geſucht. Vermöge eine Situation durch eine verdienſtliche Darſtellung den Zuſchauer in Illuſion zu verſetzen, ſo erhalte er nicht ſelten ſtatt des Langweiligen den Eindruck des Peinlichen. Es ſcheine unvermeidlich, daß die Herzen der Heldinnen brächen, oder daß alle in das Netz Verwickelten zu Grunde gingen unter der Wucht der Folgen des Dargeſtellten. Da zeige ſich jedoch die moderne Schwäche, welche, um die Zuſchauer zu ſchonen und eine gute Komödienauflöſung herbeizuführen, nicht wage, die nothwendigen Konſeqenzen zu ziehen und ſich dann durch einen deus ex machina aus der Verlegenheit ziehe. Dadurch aber ſchwäche man den Glauben an den Ernſt des Lebens ab und verleite zu leichtſinnigem Hervorrufen von Verwicklungen, welche in der Wirklichkeit nicht ſo gelöst würden, weil die ſittlichen Mächte des Lebens nicht mit ſich ſpaßen laſſen. Was man aber einem Franzoſen verzeihe, müſſe man bei einem Deutſchen tadeln, wenn er ſeiner nationalen Miſſion treu bleiben wolle. Die Titelrolle wurde von Fr. Hwaſſer mit der ganzen ihr eigenthümlichen Feinheit in Deklamation, Mimik und Plaſtik gegeben und wurde dieſe am Schluß gerufen.

„Die Biedermänner" hat dies Theater bereits 26 Mal aufgeführt und „Montjoye" ebenfalls ſehr häufig. Neu war noch ein franzöſiſches Stück: „Richard Sheridan" („Un homme de rien"), Schauſpiel in vier Akten.

Die Oper brachte „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Freiſchütz", „Weiße Dame", „Fra Diavolo", „Fauſt" von Gounod, „Oberon", „Barbier", „Troubadour" und am 29. September, dem Todestage Guſtaf I. Waſa, die alte Oper „Guſtaf Waſa", Muſik vom Deutſchen Naumann, der Text von Guſtav III. und Kellgreen. Vorbereitet werden „Hans Heiling", „Tell", „Fidelio" mit Frl. Hebbe in der Titelrolle, und „Die Hugenotten". Im Schauſpiel endlich Byron's „Sardanapal".

Eine in Paris gebildete junge Sängerin, Frl. Gurli Lublin, gab ein Konzert und zeigte ſich im Beſitze einer vorzüglichen und ausgebildeten Stimme. Das Programm zeigte vorzugsweiſe deutſche klaſſiſche Muſik, eine Arie aus Gluck's „Orpheus", ein Quintett aus Mozart's „Cosi fan tutte". und die Ouvertüren zu „Egmont" und zu den „Hebriden".

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

5. — 18. Januar: „Das übelgehütete Mädchen". — „Wilhelm Tell". — „Martho". — „Satanella". — „Lucia von Lammermoor" (2 Mal). — „Fidelio". — „Fra Diavolo". — „Gräfin Egmont". — „Robert der Teufel". — „Der Postillon von Lonjumeau". — „Jotta". — „Don Juan". — Ein Mal, wegen Ablebens der Großherzogin von Toscana, geschlossen

Frl. v. Murska Martha, Lucia und Isabella o. G.

Wir haben berichtet, daß Frl. v. Murska's neuerliche Gast- oder Antrittsrollen von Beifall begleitet waren. Dem bereits sehr relativen Maßstab, den man genöthigt ist, in diesen Räumen zu gebrauchen, entspricht auch ein solcher, ebenfalls sehr relativer Erfolg. Vom Standpunkte der strengen Kritik ist viel an Frl. v. Murska auszusetzen: vor Allem sind die Grazien ausgeblieben, die Geberden und überhaupt alle Bewegungen der Gastin sind fast ebenso ungeschickt, wie bedeutungslos, ihr Gang (wie auf Springfedern) von geradezu komischem Effekt, ihr Spiel gleich Null, nur nothdürftig den äußerlichen Erfordernissen der Handlung folgend, ihr Gesang ohne Wärme, mitunter auch ohne Geschmack und selbst ihre Koloratur mitunter arg verwischt. Dagegen steckt in Frl. v. Murska's Kehle, namentlich in der oberen Lage, eine Reihe von Silbertönen, welche das Ohr wohlthuend berühren, ihr prachtvoller Naturtriller ist nicht minder erquicklich und vom Passagenwerk gelingt ihr Einiges, mitunter gerade das Schwierigere, auf überraschende, sehr oft effektvolle Weise, so daß in derselben Partie neben Unfertigem, Schülerhaftem, doch viel Bravour und viele gelungene Gesangspointen heraustreten. Was Wunder dann, daß bei der gegenwärtigen Armuth aller Opernbühnen an talentvollen und geschulten Sängerinnen Frl. v. Murska Erfolge feiert, wie sie unter anderen Verhältnissen nur einer künstlerisch beseelten und stylvoll gebildeten Erscheinung zukämen.

In der „Lucia" war die Arie des dritten Aktes der Glanzpunkt ihrer Leistung, in welcher ihre schönklingende Höhe und einzelne virtuos ausgeführte Verzierungen sammt Triller den Ausschlag gaben. Weit weniger gefiel uns Frl. v. Murska's Betheiligung an dem berühmten Sextett des zweiten Aktes, wo sie übermäßig ritardirte, die Töne geschmacklos ineinander zog und wo am Schluß die aufsteigende Trillerkette ein der Situation widersprechendes Effektmittel abgibt. Der erste Akt war das Schwächste, technisch wie künstlerisch, und die schöne Kantilene im Duett mit Asthon (zweiter Akt) wurde gänzlich fallen gelassen.

Mit einiger Befangenheit schien Frl. v. Murska an die Meyerbeer'sche Isabella gegangen zu sein, wenigstens zitterte ihre Stimme mehr als sonst bei den Eingangstakten im zweiten Akt des „Robert" und war sowohl ihre Haltung eine merklich unsichere, als auch ihr Vortrag der Arie ungleicher denn je, indem gegen zerstreute Proben von zierlicher Virtuosität eine Reihe skizzenhafter Züge grell genug abstach. Im vierten Akte hatte die Sängerin so viel Routine, wie sie überhaupt ihr eigen nennt, wiedererlangt. Hier müssen wir die vielmalträtirte „Gnadenarie" als das Gelungenste hervorheben. Mit geschickter Berechnung begann Frl. v. Murska dieselbe so leise und anspruchslos wie möglich und reservirte sich damit die Fähigkeit einer Steigerung, die denn auch wirklich effektvoll und was mehr sagen will, mit künstlerischer Berechtigung effektvoll ausfiel.

Die sonstige Aufführung sowohl der „Lucia", als des „Robert" war eine durchaus matte, zum Theil geradezu erbärmliche.

Hr. Ferenczy erfreute wohl als Edgardo hin und wieder das Ohr durch das schöne Timbre seiner Mitteltöne und seine deutliche Aussprache. Die hohen Töne dagegen nahm er mit sichtlicher Anstrengung, und sein Vortrag war entschieden mehr süßelnd (selbst „in seiner Wuth") als empfindungsvoll. Doch mochte er hier noch allenfalls genügen, nicht aber als „Robert", der einen sicheren, energischen und in seiner Ausbildung, wenn nicht zur Künstlerschaft, doch mindestens zur vollkommenen Gesangs und Spielroutine gelangten Sänger fordert. Hier konnte Hr. Ferenczy in keiner Weise ausreichen; Einzelnes etwa in der „Sicilienne" ausgenommen, war sein Gesang matt und verschwommen, mitunter sogar distonirend, sein Spiel flau und ängstlich. An einer gutgeleiteten Bühne hätte Hr. Ferenczy sich vielleicht zu einem guten Sänger ausgebildet, — hier verkümmert er als unersprießlicher Lückenbüßer, dessen Verwendung sich nicht nach seinen Fähigkeiten, sondern nach den Rasttagen seiner Tenor-Kollegen richtet.

Auch Hr. v. Bignio hat uns als Asthon nichts weniger als befriedigt. Er tremolirte wie die schlechten italienischen Baritonisten, und Vortrag und Spiel waren gleich schablonenhaft. Wir schätzen Stimme und Talent dieses Sängers, und mahnen ihn dringend zu besserem Gebrauch von beiden.

Hr. Mayerhofer (Raimund) war tüchtig wie immer, doch stand er mit seinen besseren Intentionen so

ziemlich allein. Die Chöre waren matt und verletzen ohnehin das Auge durch äußerliche Hinfälligkeit, die ſich immer mehr den ſchon vorhandenen Häßlichkeiten zugeſellt. Die ganze Oper iſt nachläſſig ſcenirt und übt im Ganzen nur mehr die Wirkung einer geweſenen Schönheit, deren noch übriggebliebene Reize des ſo nothwendigen Aufputzes entbehren.

Im „Robert“ iſt es noch viel ärger, mit bloßer Nachläſſigkeit reicht man da nicht aus, da wird in den Chören z. B. geradezu gehudelt. Seit Jahren werden die Tempi dermaßen verhetzt, daß bei der offenbaren Verſchlechterung des Chores eine größtentheils inkorrette Aufführung zur Regel, ein energiſches und reines Eingreifen zur Ausnahme wird. Dazu eine ſchäbige Ausſtattung, eine zerſtückelte Partitur, eine gut muſikaliſche, aber ſtimmlich gebrochene Alice, ein braver, aber unbedeutender Raimbaut, dem man überdies das Duett mit Bertram ſtreicht, eine fleißige aber keineswegs verführeriſche Helene, was Wunder, daß ſelbſt Bertram (der treffliche Schmid), unbewußt demoraliſirt durch ſeine Umgebung und die allgemeine Stagnation am Operntheater, ſeinen Part ebenfalls nur in die konventionelle Teufelsfarbe kleidet, nur auf einzelne Stimmeffekte bedacht, mitunter auch ſtark tremolirend.

Weit beſſer geſtaltete ſich die Aufführung des „Fidelio“. Da war doch noch Aufmerkſamkeit, Sorgfalt, Stimmung im Einzelnen, wie im Enſemble, der Chor nahm ſich doch einigermaßen zuſammen, das Orcheſter, von Hrn. Eſſer dirigirt, wiewohl in der Begleitung oft zu ſtark, leiſtete doch in der großen Ouvertüre Bewundernswerthes und die Einzelträger der Oper verdienen überwiegend Lob: Fr. Duſtmann wegen ihres künſtleriſch empfundenen Vortrages, Hr. Beck, der als Gouverneur eine ganz tadelloſe Leiſtung bietet, durch Pracht der Stimme und charakteriſtiſches Spiel imponirend, Hr. Draxler, der als Rocco ſeine Tüchtigkeit bewährt, Hr. Campe, Hr. Hrabanek, die als Jacquino und Miniſter genügen, Frl. Tellheim endlich, die als Marzelline, wie Hr. Walter als Floreſtan unſere beſondere Aufmerkſamkeit erregten.

In Frl. Tellheim's Händen gewinnt die Marzelline ſichtlich an Wahrſcheinlichkeit, denn die jugendliche Erſcheinung und das friſche, anſpruchsloſe und doch ſorgfältige Spiel der jungen Sängerin kommt ihr trefflich zu ſtatten. Auf den Geſang verwendet Frl. Tellheim die gleiche Sorgfalt, doch nicht mit gleichem Erfolg. Anſatz und Vokaliſation ſind eben, wie ſchon mehrfach bemerkt, nicht tadellos, daher auch die richtige Abſtufung, die ſchöne Bildung des Tones, ſowie die Gleichmäßigkeit einer ſchnelleren Tonreihe nicht gut möglich. Manches gelang, manches nicht, Frl. Tellheim iſt ihres Vortrages nicht Herrin, und dieſes kann ſie eben nur werden, wenn ſie ſich durch einſichtiges Studium eine gediegene Stimmbildungs- und Geſangsmethode aneignet.

Hr. Walter hat den Floreſtan mit all' der Gewiſſenhaftigkeit ſtudirt, die man von einem ſo ſchätzbaren Sänger erwarten konnte. Das Adagio der Arie liegt bekanntlich etwas tief und dürfte, trotz ſeiner tiefſinnigen Melodie, keinem Tenoriſten beſonders ſangbar ſcheinen. Die Hauptaufgabe eines Sängers muß hier wie überall die richtige Phraſirung, für den dramatiſchen Sänger überdies die Wiedergabe der Geſammtſtimmung ſein. Hr. Walter ſchien uns in Gefahr, über die Beobachtung des Einzelnen das Ganze zu überſehen, er wechſelte Färbung und Stimmung bei jedem einzelnen Satze, betonte jeden, für ſich genommen, richtig, vermochte es aber nicht völlig, über das Ganze dieſer rührenden Klage jenen poetiſchen Ausdruck reſignirter Männlichkeit zu breiten, der in den Worten: „Meine Pflicht hab' ich gethan“ ſanft kulminiren ſoll. Das Allegro ward viel beſſer, mit innerer Lebendigkeit und doch maßvoll geſungen; daß Hr. Walter ſich am Schluſſe desſelben zu Boden wirft, iſt eine freilich effektvolle, aber auch effekthaſchende,*) daher bedauerliche Nachahmung Ander's, dem Hr. Walter lieber in der poetiſchen Erhebung nacheifern ſollte. Im Terzett war Hrn. Walter's Mitwirkung von wohlthuender Einfachheit, wie auch ſeine Proſa ſehr ſorgfältig ſtudirt und die Betonung einfach und richtig, die Ausſprache beſſer war als ſonſt. Dagegen fanden wir Hrn. Walter's Mienenſpiel und den Ausruf „Leonore“ im Quartett, da Leonore ſich zu erkennen gibt, auffallend unzureichend und vermißten wir im Duett der „namenloſen Freude“ jeden Aufſchwung im dramatiſchen Ausdruck, während die Stelle dem Sänger auch ſtimmlich jedesmal mißlang. Hoffen wir übrigens das Beſte von einer Wiederholung, da ja die ganze Partie künſtleriſch richtig angelegt war, demgemäß alſo nicht viel zu berichtigen, ſondern nur Einiges zu vervollſtändigen übrig bleibt.

*) Noch ſtörender iſt freilich der alte Theaterkniff, daß Leonore den Gouverneur noch mit der Piſtole verfolgt, als ſie nichts mehr zu fürchten hat

An der Wien.

Gaſtſpiel des Hrn. Dawiſon: „Der Kaufmann von Venedig", „Hans Jürge", „Die Wiener in Paris", „Emilia Galotti".

C. — Unter den verſchiedenen großen und kleineren Rollen, welche der berühmte Gaſt an der Wien in den letzten beiden Wochen ſich und dem Perſonale des Hrn. Strampfer zumuthete, muß der Shylok in Shakeſpeare's „Kaufmann von Venedig" zu den ſchwächſten, der Bonjour in Holtei's hübſchem Genrebildchen „Die Wiener in Paris" zu den meiſterlichſten gerechnet werden, während Hrn. Dawiſon's Hans Jürge in dem gleichnamigen Holtei'ſchen Drama zwiſchen beiden gewiſſermaßen die Mitte hält.

Wir ſind keineswegs der Anſicht, man habe, — wie ganz neuerdings ein ſonderbarer Schwärmer im Cotta'ſchen „Morgenblatt" wieder einmal behauptet hat, — im Shylok eigentlich nur eine komiſche Figur von epiſodiſcher Bedeutung zu erblicken. Aber Hr. Dawiſon übertreibt die Sache nach der anderen Seite: er macht aus dem venetianiſchen Juden etwas von einer männlichen Deborah, von einem tragiſchen Repräſentanten des gotterwählten Volkes, vor dem der ganze Kaufmann von Venedig, Shakeſpeare mit inbegriffen, ſich erſchreckt in den Winkel flüchtet. Wir ließen uns dies, in unſerer eingeſtandenen Empfänglichkeit für die „neuen Seiten", die uns Hr. Dawiſon auf dieſe Weiſe an dem Helden von Juda zu zeigen verſteht, vielleicht gefallen, wenn darüber nur nicht eben dieſer Held ſelber entſchieden zu Schaden käme. „Wer hoch ſteigt, fällt tief", — dieſer alten Wahrheit muß man eingedenk werden, wenn der Dawiſon'ſche Judas Makkabäus am Schluße der Gerichtsſcene mit Schimpf und Schande davon gejagt wird. Der Kontraſt dieſes keineswegs tragiſchen Ausgangs gegen die ganze vorherige Haltung des Dawiſon'ſchen Shylok wirkt geradezu vernichtend für dieſen. Er zerſtört nicht nur die Shakeſpeare'ſchen Konturen, — darauf kommt es uns Virtuoſen ja nicht an, — ſondern er raubt auch Hrn. Dawiſon, was viel bedenklicher iſt, ſeinen ganzen Schlußeffekt. Um konſequent zu ſein, hat Hr. Dawiſon den fünften Akt, — von den früheren abgeſehen — grauſam beſchnitten. Es bleibt nur ein kurzes Enthüllungsſcenchen zwiſchen den Eheleuten übrig. Dadurch erhält das Stück aber einen noch jäheren Abfall, — von dem in erſter Linie Hr. Dawiſon herunterrollt.

Den Beifall, den wir unſerem Gaſt hier weſentlich verkürzen mußten, ſpenden wir ihm dagegen aus voller Seele für ſeine köſtliche Genregeſtalt des Bonjour. Das iſt Meiſſonier's Palette auf der Bühne: ſchärfſte Charakteriſtik bei voller Unterordnung unter das Ganze, die meiſterlichſte Delikateſſe der koloriſtiſchen Behandlung und namentlich jener echt franzöſiſche Humor, der mit uns für Augenblicke in die tiefſten Tiefen der Empfindung hinabſteigt, um uns dann aber gleich wieder auf die ſonnige Höhe einer heiteren Lebensanſchauung emporzuſchwingen.

Aus dem Hans Jürge dagegen haben wir wieder nur ein getheiltes Herz davon tragen können. Der zweite Theil der ſchwierigen Rolle wurde von Hrn. Dawiſon mit bei ihm ſeltener Maßhaltung und eben deßhalb mit enormer Wirkung dargeſtellt. Man kann ſich dieſe Bronzefigur des Georg Kapman mit der Thräne der Wehmuth im Auge nicht edler und menſchlich wahrer denken. Dem Knecht Jürge der erſten Abtheilung dagegen gebrach es gerade an dieſer inneren Wahrheit nur allzuſehr, die Geſtalt litt an übertriebenen, einerſeits an's Kaliban'ſche, andererſeits an's Mephiſtopheliſche grenzenden, ſchneidenden Einzelzügen, ſo daß man zu keiner klaren Geſammtanſchauung des Charakters kommen konnte.

Die Darſteller der übrigen Rollen gaben ſich auch an dieſen Abenden redliche Mühe. Frl. Chriſt hatte, als Anne in dem letztgenannten Stück, die freilich — bei aller Anerkennung ihres tüchtigen Strebens ſei dies geſagt — für ihr etwas zahmes und gedrechſeltes Talent gefährliche Nachbarſchaft der Frl. Gallmeyer (Liſette) auszuhalten, welche ihre kleine Rolle mit friſcheſter Laune und glücklichſtem Erfolge ſpielte. Hr. Swoboda war ein köſtlicher ſchwarzer Johann.

G. — Am 16. d. M. fügte Hr. Dawiſon ſeinem Repertoir den Marnelli bei, eine Rolle, die ſeinem künſtleriſchen Naturell in eminenter Weiſe zuſagt. Die aalortige Glätte des Höflings, welcher Dolchſtiche und Blumenſträuße mit demſelben kalten Lächeln begleitet, gleichviel ob er ſie austheilt oder ſelbſt empfängt, blieb das unwandelbar feſt gehaltene Kolorit des Charakters, und wir gaben uns mit Behagen dem Vergnügen darüber hin, daß der Gaſt, einige kleine Spielereien mit der Doſe und eine dann und wann etwas zu markirte Mimik abgerechnet, dießmal die Virtuoſenkunſtſtückchen zu Gunſten einer einheitlichen Leiſtung verſchmähte, bis das unglückliche Anhauchen und Putzen der Lorgnette in der Szene mit der Claudia Galotti den ſeinen Hofmann, als der Marinelli bis dahin ſich gezeigt hatte, doch nur als einen Kammerdiener erſcheinen ließ. Man müßte Hrn. Dawiſon für einen ſchlechten Kenner ſeiner Kunſt halten,

Digitized by Google

wenn er einem Hofmann des vorigen Jahrhunderts eine ſolche Inſolenz gegenüber einer Dame zutrauen ſollte. Die Capriole kann vielmehr nur für die Galerien berechnet geweſen ſein, und wirkte auch auf dieſe, machte aber den Darſteller dadurch momentan zum Poſſenreißer. Von den Mitwirkenden gaben ſich die meiſten die erdenklichſte Mühe, freilich auch zumeiſt mehr, als gut war. Hätte z. B. Hr. Doru ſich weniger mit der Anſchütz-Imitation geplagt, er hätte gewiß — weniger geſchwitzt. Hr. Friedmann fängt mit Unrecht in ſeiner Dawiſon-Nachahmung beim Näſeln an, wir möchten ihm lieber die feine Tournüre dazu anrathen, die ihm zum Herzog fehlte. In welcher Ausgabe der alte Oberſt Gallati heißt, wäre zu erfahren nicht unintereſſant. Am anſtändigſten waren die Damen Chriſt, Berg und Schmitz. Doch ſcheint der zweitgenannten energiſche Leidenſchaft gänzlich zu mangeln. Sie verlegte ſich zu ſichtlich auf gezwungene Mimik und erkünſteltes Pathos. Frl. Chriſt reichte für den letzten Akt bei weitem nicht aus.

— ⁂ —

Carltheater.

Am 14. Januar zum erſten Mal: „Lieschen Wildermuth". Original-Luſtſpiel in 4 A. von A. Schreiber.

G. — Wenn wir in obbeſagter Novität das Ergebniß des Unterhaltungsbedürfniſſes eines häuslichen Kreiſes in Oſtpreußen oder einer ähnlichen Gegend, und in dem Hrn. Autor einen gefälligen Hausfreund vermuthen, welcher ſich der liebhabenden Tochter des Hauſes durch eine ihr auf den Leib geſchriebene Rolle angenehm machen wollte, ſo dürften wir von der Wahrheit kaum allzuweit entfernt ſein; es wäre denn, daß wir es überhaupt mit gar nichts Neuem, ſondern einfach mit einem Stück Repertoir des vorigen oder aus dem Anfange dieſes Jahrhunderts zu thun hätten, was auch möglich wäre. Das Stück hat, wie oben zu leſen, vier Akte. Davon ſchließt bereits der zweite mit gleich zwei Heiraten, und man iſt froh, daß man das gewiß weiß; denn man ſollte es während der durch und durch abgegriffenen und auch wenn ſie noch neu wären, läppiſchen Manöverchen dieſer erſten Hälfte kaum glauben, daß der Papa dem Hrn. Autor den Gefallen thun und die Pärchen ſo bereitwillig zuſammenführen würde. Der dritte Akt fängt endlich an, etwas lebendig zu werden und ſtellt noch einige Entſchädigung in Ausſicht; da kommt aber gleich darauf der vierte und ſchlägt das Ganze in einer Weiſe todt, daß nichts übrig bleibt, als der allgemeine Aerger der Zuſchauer, zwei Stunden lang ſo plump düpirt worden zu ſein.

Wahrſcheinlich in Vorausſicht dieſes Erfolges thaten die Vertreter der Hauptrollen ihr Beſtes, um wenigſtens durch die Darſtellung einigen Erſatz für die ſchale Gehaltloſigkeit des Produkts zu bieten. Wir müſſen in dieſer Beziehung mit Frl. Müller den Anfang machen, welche den ihrer Eliſe ankommandirten Anſchein von Unbildung mit ſehr lebendiger Charakteriſtik feſthielt, und den Antheil, den das Gemüth an ihrer Rolle hat, mit Wärme wiedergab. Nur die Vermittlung zwiſchen Schein und Wirklichkeit ließ Manches wünſchen. Ein kleines Kabinetsſtückchen war wieder einmal der Kammerjunker des Hrn. Aſcher. Hr. Formes hat in Gewandtheit und Feinheit der Manieren entſchiedene Fortſchritte gemacht und darf den zwei bereits Genannten würdig angereiht werden. Ueber Frl. Gallean, Fr. Kraft und Hrn. v. Moſer, die wir ſämmtlich das erſte Mal ſahen, wollen wir ein Urtheil auf eine ſpätere Leiſtung verſchieben. Die beiden Damen ſcheinen ſich an ihre neue Bühne erſt gewöhnen zu müſſen.

— ⁂ —

Korreſpondenz-Nachrichten.

:.: **Bamberg.** (Opern-Geſammtgaſtſpiel. Direktionsverhältniſſe. Perſonal. Konzerte.) In den Monaten Mai und Juni ſpielte die Operngeſellſchaft des Würzburger Stadttheaters unter Leitung des Direktors Hahn auf der hieſigen Bühne. Durch eine glückliche Wahl des Repertoirs im Gebiete der klaſſiſchen wie der modernen Oper, gute Beſetzung der Hauptpartien und vorzügliche Direktion des Kapellmeiſters L'Arronge war das Unternehmen in künſtleriſcher Beziehung befriedigend und fand auch durch höchſt zahlreichen Beſuch der Vorſtellungen reiche Anerkennung und Unterſtützung. Beſonders muß die derzeitige anhalt deſſau'ſche Hofſängerin Hülgerth hervorgehoben werden, denn dieſe wußte ſich durch gediegene muſikaliſche Bildung, liebliche Stimme, richtiges Spiel und ausdauernden Fleiß die Achtung aller Kunſtfreunde zu erwerben. Direktor Hahn hat für dasſelbe Unternehmen in dieſem Jahre das Theater für die Monate April und Mai erhalten, und man ſieht demſelben mit um ſo größerer Spannung entgegen, je weniger unſer derzeitiger Direktor, Hr. O. Denzin, das Publikum zu befriedigen vermag. Von der Truppe verdienen nur Frl. Tietze als vortreffliche und Fr. Stolz-Ubry als gewandte Soubrette, Frl. Zabel als Liebhaberin und Hr. Hamm, ein noch junger aber feiner, eleganter und allzeit ſchlagfertiger Komiker, beſondere Erwähnung. Die übrigen Hauptfächer ſind theils gar nicht, theils nur mangelhaft beſetzt, und dieſem Perſonalſtande entſprechend bietet das Re-

Digitized by Google

pertoir nur Neues von ſehr zweideutigem Rufe und vom Alten gerade auch nicht das Beſte. — Für die kommende Saiſon, 1865—1866, wurde von Seite des Theaterkomité's das Theater dem Direktor Böml y (früher in Augsburg) übergeben, und muß derſelbe nach dem Vertrage eine ſtändige Oper halten; wollen wir nun hoffen, daß dieſe Bedingung zu des Direktors wie des Publikums Vortheil ausſchlagen möge! — Die Konzertſaiſon eröffnete der Muſikverein, neben kleineren Aufführungen, mit einer Quartettſoirée, welcher in drei ſpäteren Konzerten die Aufführung der Beethoven'ſchen „Egmont"-Muſik, der Es-dur-Symphonie von Mozart und des erſten Theiles des Oratorium's „Paulus" von Mendelsſohn folgte. Insbeſondere die Durchführung des letzten großartigen Werkes mit ſeinen gewaltigen Chören gereichte dem Dirigenten wie den Mitwirkenden (größtentheils Dilettanten) zur großen Ehre. — Durch ſolche Vorführungen wirkt der Verein hier fortwährend ſehr vortheilhaft für die Ausbreitung des Geſchmackes an der klaſſiſchen Muſik und erfreut ſich auch einer immer ſteigenden Zunahme ſeiner Mitglieder. — In einem Konzerte der Harmonie-Geſellſchaft bewunderten wir die koburg'ſche Hofſängerin Frl. Garde als eine vortreffliche Liederſängerin, und hatten zugleich Gelegenheit, in Hrn. Roſſek aus Salzburg einen gediegenen Violinvirtuoſen (dem nur mehr Kraft zu wünſchen wäre) und in Hrn. Tombo aus München einen tüchtigen Harfenvirtuoſen kennen zu lernen.

♂ **Berlin.** (Novitäten im k. Schauſpiel und in der Wilhelmſtadt. Verſchiedenes). Das k. Schauſpiel, zum Jahresſchluß ſich noch einmal in eine gelinde Thätigkeit verſetzend, beſchenkte uns am Sylveſterabend 1864 zum erſten Male mit dem dreiaktigen Original-Luſtſpiel: „Die Kompromittirten" von Julius Roſen (Hr. Duſſek, Polizeibeamter in Prag), und: „Rezept gegen Schwiegermütter", Luſtſpiel in einem Akt nach dem Spaniſchen des Don Manuel Juan Diana. Roſen's Arbeit, früher von der Intendanz zurückgewieſen, hat vorzüglich durch ihren erſten Akt gefallen, der, vom zweiten Aufzug noch einigermaßen unterſtützt, noch den dritten bei einem angeheiterten Publikum mit durchzuſchleppen vermochte. Hr. Döring (Rudorf) ſpielte mit prächtiger Laune, ihm zur Seite Hr. Liedicke (Karl Möller). Das Zuſammenſpiel, an dem ſich die Damen Döllinger, Taglioni, Kierſchner, die HH. Braunhofer, Kaiſer und Hiltl betheiligten, rundete ſich. Die Idee des zweiten, vom König Ludwig bearbeiteten Luſtſpiels iſt ſehr harmloſer Natur. Obgleich im Verlaufe des Stückchens die Zuhörer etwas laut ihr Mißbehagen zu erkennen gaben, hält vielleicht der Schwank ſtark gekürzt noch einige Vorſtellungen aus, zumal er ganz hübſch von Fr. Frieb, Frl. Döllinger, Frl. Taglioni und den HH. Karlowa, Brounhofer und Teſſoir jun. vorgeführt ward. — Im Opernhauſe veranſtaltete der bekannte Violinvirtuoſe Hr. Ole Bull drei ſehr beifällig aufgenommene Konzerte. — Die Wilhelmſtadt gab zum erſten Male ein, nach einem älteren Stoffe bearbeitetes fünfaktiges Lebensbild: „Erziehung macht den Menſchen" von Görner, deſſen Titel genügend das Grundthema der Fabel ausſpricht. Wie ſo Vieles von den reichen dramatiſchen Schätzen der Vergangenheit, ſo hat ebenfalls Hr. Görner dies mehr als achzigjährige Lebensbild für unſere Gegenwart zu reſtauriren verſucht. Freilich fallen dergleichen Verſuche nicht immer ſo glücklich aus, wie bei dem „geadelten Kaufmann" ꝛc., und trägt auch das in Rede ſtehende Stück mancherlei amüſanten Unterhaltungsſtoff mit ſich, im Allgemeinen krankt es bedenklich an dem allzuſchroff hingeſtellten Grundſatz, daß die Erziehung nur allein den Menſchen mache. Auf eine pſychologiſche Entwicklung kam es dem Verfaſſer nicht an, und ſo mußte ſich das Publikum nur an den wirkſam und unterhaltenden Scenen genügen laſſen. Die meiſt dankbaren Aufgaben löſten die Damen Schramm (Frau Quäcke) Ungar (Roſa), Heyne (Ulrike), und die HH. Haſſel (Speckſtein), Mittell (Lauten) befriedigend. Hr. Hendrichs beginnt in der Viktoria ſein Gaſtſpiel am 8. Januar mit dem Halm'ſchen „Sohn der Wildniß". Die Intendanz der k. Schauſpiele hat ihr Veto gegen die Müllner'ſche „Schuld", worin Hr. Hendrichs zuerſt als Hugo aufzutreten beabſichtigte, eingelegt. Sollte das Trauerſpiel-Monopol der k. Schauſpiele an dieſem Veto ganz allein die Schuld tragen? — Mit dem 8. d. M. ſchließen die Vorſtellungen des Kindertheaters.

A. G. **Braunſchweig.** (Schauſpiel-Novitäten. Konzerte.) Wir ſahen in letzter Zeit eine Novität nach dem Franzöſiſchen: „Feuer in der Mädchenſchule", worin Hr. Hiltl den leichtſinnigen Vater ſehr gut ſpielte, während Frl. Hartmann die naive Tochter nicht gehörig zur Geltung bringen konnte. Ferner wurde eine neue Poſſe: „Eine Nacht in Berlin", ſehr ergötzlich gegeben, wie denn überhaupt das komiſche Genre augenblicklich trefflich beſetzt iſt. Frl. Hoppé, die neue muntere Liebhaberin, hat ſich mit recht gutem Erfolge eingeführt; die HH. Hiltl und Berckt für feinere Rollen, die HH. Kowalsky und Oskar für das derbere Fach, ſodann Fr. Welß und Frl. Hartmann bilden in der That ein ſehr gutes Enſemble. Seitdem Frl. v. Sell durch erneuerten Kontrakt wieder gebunden iſt, können wir auch im Schauſpiel zufrieden ſein, obgleich der Charakterſpieler, Hr. Türſchmann, nicht ganz genügt. Eine ganz vorzügliche Darſtellung war die der „Edda" von Weilen. Wir begreifen nicht, wie man den letzten Akt dieſes Dramas tadeln kann; uns erſchien er als der Glanzpunkt des Ganzen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil Carpezan, die beſte Geſtalt des Stückes, darin erſt zur vollen richtigen Geltung kommt. Carpezan und Simplizius ſind Figuren von echt hiſtoriſcher Färbung; Edda, Erſabé und der Bruder der letzteren treten als Geſtalten auf, die der Reflexion entſproſſen, ohne unmittelbar künſtleriſches, weil ohne hiſtoriſches Leben ſind: dies trat bei der hieſigen Darſtellung grell hervor, da die Richtung unſerer Darſtellerin der Erſabé ohnehin eine etwas pathetiſche iſt und Hr. Schwerin in Rollen der treuherzigen Art ganz beſonders excellirt. Uebrigens muß man bekennen, daß ſowohl Fr. Otto-Thate als Hr. Schwerin und Frl. v. Sell mit großem Eifer und beſtem Erfolge ſpielten. — In der Oper iſt nichts Neues gegeben worden, denn die Operette „Das Penſionat", von Suppé, die recht gefiel, gehört in die Gattung der Singſpiele. — Unſere Konzertſaiſon iſt in dieſem Winter ſehr lebhaft. Im erſten Konzert des „Konzertvereins" wurde eine Symphonie des Hrn. Herbeck aufgeführt und erregte Intereſſe. Dann kam Hr. Stockhauſen und ſang ſämmtliche Schubert'ſche Müllerlieder. Hierauf wurde das Oratorium „Judas Makkabäus" von Hän-

del aufgeführt. Nachdem die Patti dreimal die berauſchende Wirkung ihres Schaumgeſanges ausgeübt hatte, kamen Hr. und Fr. Joachim und Fr. Schumann. Dann zeigte Hr. Alfred Bercht, der Sohn des hieſigen Komikers, daß er die beſten Anlagen zu einem gediegenen Klavierſpieler habe, und mit ihm konzertirte das Streichquartett der Hofkapelle und eine Sängerin Frl. Strahl aus Berlin.

—p— **München.** (H. Schmid's „Ludwig im Bart".) Das neue Jahr hat uns endlich auch wieder eine größere Novität gebracht, nämlich das ſchon ſeit lange in Ausſicht geſtellt geweſene fünfaktige Trauerſpiel von Herman Schmid: „Ludwig im Bart". Die Aufnahme desſelben war eine ungemein günſtige. Der Dichter wie der Hauptdarſteller erhielten Beifall und wurden oft gerufen; noch höher iſt anzuſchlagen, daß man die Handlung faſt durchaus mit Theilnahme und Spannung verfolgte. Dieſer glückliche Erfolg iſt in doppelter Beziehung erfreulich; einestheils, weil er bewahrheitet, daß das hieſige Publikum doch noch nicht allen Sinn für das ernſte Drama verloren hat; andererſeits weil das Stück wirklich mit entſchiedenen poetiſchen und ſceniſchen Eigenſchaften ausgeſtattet iſt, welche eine ſo wohlwollende Entgegennahme verdienen. Die für die Fabel benutzte hiſtoriſche Handlung iſt zwar als ſolche nur von ſpezifiſch bayeriſchem Intereſſe: aber der Dichter hat ſie ſo frei behandelt und in dem Maß die allgemein menſchlichen Züge darin zur Hauptſache gemacht, daß das Partikulariſtiſche darin in der Dichtung ſich kaum noch bemerklich macht. Nur im erſten und fünften Akt iſt ein wenig mehr davon zu ſpüren. Beſonders reich und weſentlich neu iſt der Verlauf der Fabel nicht; aber dafür zeichnet ſie ſich durch eine wohl anmuthende Einfachheit und durch eine Reihe von Konflikten aus, welche das menſchliche Gemüth immer auf's neue zu ſpannen und zu packen vermögen. Der Hauptkonflikt iſt der des Titelhelden mit ſeinem legitimen Sohn, dem durch einen Höcker gezeichneten und deshalb von ihm bemißtrauten Prinzen Ludwig. Dieſer liebt die im Krieg von ihm gefangen genommene Margarethe, Tochter des Kurfürſten von Brandenburg, des gehaßteſten Feindes ſeines Vaters, und da er derſelben ſeinen Schutz verſprochen, ſo weigert er ſich, ſie dem Zarne ſeines Vaters auszuliefern. Darüber kommt es zwiſchen Beiden zum völligen Bruch. Der Prinz hält der Gefangenen ſein Wort, empfängt dafür von ihr Herz und Hand und iſt ſeitdem der Verbündete ihres Vaters. Der Herzog dagegen will ihn nun nicht mehr als ſeinen Sohn anerkennen und beſteht trotz der Warnungen ſeines alten Raths darauf, ſtatt des Prinzen den zärtlich von ihm geliebten Junker Wieland, den Sprößling einer illegitimen Verbindung, zum Nachfolger zu ernennen, durch dieſe Ungerechtigkeit verſtrickt er ſich nicht nur mit dem Prinzen, ſondern auch mit ſich ſelbſt und ſeinem oberſten Lebensprinzip — der unerſchütterlichen Heilighaltung des Rechtes — in Widerſtreit, und dieſe Schuld iſt es, aus welcher zunächſt ſeinem deſignirten Nachfolger, dann ſeinem verſtoßenen Sohne und endlich, nachdem er ſich mit dieſem erſt nach langem, hartem Kampfe verſöhnt hat, ihm ſelbſt das tragiſche Ende erwächſt. Unter den dieſem Entwicklungsgang abgewonnenen Scenen ſind beſonders die im zweiten und vierten Akt von theils ſpannender und erregender, theils ergreifender und erſchütternder Wirkung. Auch der erſte und dritte Akt enthalten effektvolle Situationen und Momente; doch iſt in ihnen den nebenſächlichen Elementen zu viel Platz eingeräumt; der ſchwächſte Theil des Stückes iſt unſtreitig der fünfte Akt, das Kreuz und Leid aller neueren Tragöden. Die Sympathie des Publikums nahm hier auch ſehr fühlbar ab, und hätte man ſich nicht des guten Eindrucks der früheren Akte erinnert, würde die ſchließliche Aufnahme desſelben ſicherlich ſehr kühl ausgefallen ſein. — Die Darſtellung des Stückes war im Ganzen rund und flüſſig. Gelegenheit, ſich auszuzeichnen, war beſonders Hrn. Dahn als Herzog und Hrn. Paſſart als Prinzen gegeben. Nächſt ihrer verdienen Frau Dahn-Hausmann als „Junker Wieland" und Frl. Brand lobend anerkannt zu werden, die letztere beſonders in der Verſöhnungsſcene. Ob Hr. Chriſt die allerdings undankbare Rolle Freibergers nicht ein wenig zu heben vermocht hätte, laſſen wir dahin geſtellt.

F. Prsg. („Edda". „Der Prinz von Homburg". Neujahr-Verſprechungen. Ban der Oper. „Rezept gegen Schwiegermütter". Tonkünſtlergeſellſchaft.) Was man auch immer der Wirſing'ſchen Direktion vorwerfen mag, das Verdienſt wird man ihr doch zuerkennen müſſen, daß ſie mit Vorliebe deutſche Originalſtücke kultivirt; ſo brachte ſie noch als letzte Novität des vorigen Jahres die „Edda" von Weilen, welche am 16. Dezember mit gutem Erfolg aufgeführt wurde. Daß der Dichter im Ganzen einen entſchiedenen Fortſchritt gemacht habe, müſſen wir anerkennen; an die Stelle des undramatiſchen Phraſengewebes tritt hier ein friſches Leben, der Stoff iſt einem der thatenvollſten Theile der Geſchichte entnommen, überdies durchzieht das Ganze die höchſt zeitgemäße Idee der Freiheit, repräſentirt durch den urkräftigen Stamm der Frieſen. Reſümiren wir die nicht zu verkennenden Gebrechen des Stückes, ſo ſind es hauptſächlich drei: einmal die mangelhafte Technik, indem die dramatiſche Entwicklung, anſtatt von Anfang bis Ende ſtetig fortzuſchreiten, den umgekehrten Weg verfolgt und an Intenſität der Spannung immer mehr verliert, ferner die ausgeſprochene Inkonſequenz der Charaktere, am augenſcheinlichſten bei Edda-Magdalena und Carpezan, endlich der wichtige Umſtand, daß der Dichter die ſchreckliche Bedrückung der Frieſen nur zum geringen Theile ſelbſt vorführt, vielmehr nur erzählen läßt, wie denn überhaupt das ganze wilde Treiben des dreißigjährigen Krieges nirgends mit lebhaften Farben geſchildert wird. Die hieſige Aufführung konnte der Wirkung nur günſtig ſein. Hr. Hallenſtein faßte die wenigen feſten Züge des Carpezan zu einem wo möglich markvollen Bilde zuſammen und bemühte ſich ſowohl der Wildheit des Parteigängers als der aufflammenden Zärtlichkeit Edda gegenüber gerecht zu werden. In der Titelrolle betonte Frl. Parth vorzugsweiſe das heroiſche Moment, wiewohl das Auftreten in der Verſammlung noch größerer Feſtigkeit bedurft hätte. Fr. Frey gab die Erſabe mit gewohntem Eifer; doch ſchien uns der Ton in der großen Scene des zweiten Aktes zu gereizt. Der einzigen einheitlichen Figur, dem Jan, gewann Hr. Kühns die dankbaren Momente ab; Erſcheinung und Spiel waren treffend. Kleinere Rollen gaben die HH. Fiſcher und Sauer mit vielem Fleiße, auch auf die übrigen Partien war die größte Sorgfalt verwendet. Der Vorzug des ſorgfältigen Einſtudirens gebührt auch der Aufführung von Kleiſt's

„Prinz von Homburg“, obſchon im Einzelnen die Darſtellung oder Beſetzung mancher Rolle anders zu wünſchen geweſen wäre. Am beſten hielt ſich noch Hr. Sauer als ſomnambuler Prinz, Frl. Keßler wußte mit der Natalie nichts anzufangen, der Kottwitz hätte nicht Hrn. Czoſchke, ſondern Hrn. Kühne gebührt, Hr. Fiſcher (Kurfürſt) war nicht überall gleich gut. Kein Wunder, wenn die edle lebenswarme Dichtung faſt ſpurlos vorüberging. — Die Oper brachte endlich das erſte Mozart'ſche Werk unter der jetzigen Direktion „Don Juan“ und zwar in theilweiſe neuer Beſetzung. Als Elvira debütirte Frl. Minoll vom deutſchen Theater zu Brüſſel mit ziemlichem Erfolge; es fehlt der Stimme nicht an Stärke und Wohlklang, dagegen iſt dieſelbe in tieferen Lagen für das Mezzo-Sopranfach nicht ausreichend und bedarf behufs größerer Korrektheit noch einer fleißigen Schule. Frl. Minoll ſang bereits im Engagement die Fides, wobei der Mangel an geeigneter Tiefe und Korrektheit noch klarer hervortrat. Hr. Robinion (Don Juan) hatte ſich ſichtliche Mühe gegeben, trug das Ständchen, welches diesmal wieder die Mandolinenbegleitung hatte, recht wirkſam vor und entwickelte im Finale des zweiten Aktes ein charakteriſtiſches Spiel; die Recitative bedürfen noch größerer Sicherheit. Hr. Fronoſch (Leporello) bewies einen beachtenswerthen Fortſchritt, im Geſange war mehr Ausgeglichenheit, im Spiel Streben nach Maß bemerkbar. Frl. v. Terey (Zerline) war in Erſcheinung und Spiel recht zierlich, dagegen geſanglich bei der geringen Fülle ihres Organs nicht recht wirkſam genug. Die Inſcenirung bot viel Verdienſtliches, ſo das Erſcheinen der Gäſte beim Gaſtmahle Don Juan's. Der Sylveſterabend brachte, einer alten Uebung gemäß, die „Abenteuer einer Neujahrsnacht“ und einen Epilog im Knittelreimen, vorgetragen von einem Darſteller der Poſſe, Hrn. Beringer, der die Mängel der bisherigen Theaterleitung wenig eingeſtand und einige größere Novitäten in Ausſicht ſtellte, wobei Gruppen aus den verſprochenen Werken in lebenden Bildern vorgeführt wurden. Im neuen Jahre erſchienen zwei einaktige Novitäten: „Nein“, Luſtſpiel von Benedix, eine werthloſe Arbeit, und „Rezept gegen Schwiegermütter“, Luſtſpiel nach dem Spaniſchen. Das letztere gefiel durch die zahlreichen komiſchen Situationen, obgleich die Idee durchaus nicht neu iſt. Die Anlage iſt ganz hübſch, ſpäter verläuft aber das Stück in eine Reihe von ſchattenartigen Mißverſtändniſſen, die Charaktere und Empfindungen ſind einigermaßen auf die Spitze getrieben; es iſt zwar draſtiſche Komik, aber ausgeſprochene Bizarrerie. Spaniſche Zuſtände ſind übrigens wenig merklich. Die Darſtellung durch unſere beſten Luſtſpielkräfte, die Damen Frey, Porth und Rottmayer und die HH. Haſſel, Hallenſtein und Sauer, war eine durchaus tüchtige. — Die Tonkünſtler-Geſellſchaft führte am 23. Dezember Mendelsſohn's „Paulus“ im Sophienſaale auf, wobei die Damen Prochaska-Schmidt und Boſchon-Soukup und die HH. Eilers und Bernard die Solopartien ſangen. Am 6. Januar veranſtaltet Hr. Guſtav Hölzel ein Konzert.

1. **Stuttgart.** (Jubiläum. Novitäten-Ausſichten für die nächſten Monate. Patti-Konzerte). Der Monat Dezember war durch das 50jährige, mit einer Benefizvorſtellung verbundene Dienſtjubiläum der Hofſchauſpielerin Fr. A. Schmidt ausgezeichnet, welche als eine der treubewährteſten Stützen des hieſigen Theaters ſich ungetheilter Beliebtheit bei Kollegen und Publikum zu erfreuen hat. Auguſte Schmidt betrat zum erſten Male 1814 als ſiebenjähriges Mädchen unſere Bühne, und blieb derſelben trotz mancher vorübergehenden Gaſtſpiele und Engagementsofferten bis heute ununterbrochen treu. Obwohl ſie auch in Vaudeville, Oper und Tragödie ſich verſuchte — wie ſie in letzterer u. a. auf Seydelmanns Veranlaſſung „Gretchen“ übernahm — und obwohl Helva, Fenello, Rataplan als hervorſtechende Leiſtungen genannt werden können, blieb demnach die humoriſtiſche Charakterzeichnung im heiteren Drama ihre eigentliche Kraft, wie ihre Neigung und die Quelle ungetheilter Erfolge; und wahrhaft unübertrefflich geſtalteten ſich dieſe Leiſtungen, wo ſolche Charakterzeichnungen auf das ſchwäbiſche Genre und Idiom Anſpruch machten. So wurde denn auch die Darſtellung des Bärbel in „Dorf und Stadt“ am Jubiläumsabend zu einem ununterbrochenen und verdienten Triumphe durch die völlige, wirklich rückſtandsloſe Verſchmelzung der Künſtlerin mit ihrer Rolle; und Blumenſpenden, Beifall, Hervorrufe, die nicht enden wollten, ein Haus, in welchem buchſtäblich kein käuflicher Platz unbeſetzt war, eine Reihe endlich von ſinnigen Geſchenken aus Privatzirkeln bezeugten das Intereſſe des Publikums für die Jubilarin. — In dem laufenden Repertoir des Monats erſchienen neben den Luſtſpielen „Er ſchmollt“ nach dem Franz. von Förſter, „Ein politiſcher Flüchtling“ von Hollpein. „Ein Held der Reklame“ von Roſen, für welche ich, ſoweit ſie ſich nicht wie das Hollpein'ſche der Kritik vielmehr entziehen, eine kurze Charakteriſtik vorbehalte, 2 größere Neuheiten, nämlich Gutzkow's „Richard Savage“, welcher gar keinen Erfolg hatte, und leider auch in der Titelrolle durch Hrn. Wenthel trotz löblicher Intentionen nicht zureichend dargeſtellt wurde, und Shakeſpeare's „Heinrich der IV.,“ ebenfalls „neueinſtudirt,“ obwohl es vor 5 Jahren in allen weſentlichen Rollen gleich beſetzt war. Leider, trotz des für die hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeare's mehr erwachten Intereſſe's wurde noch einmal die alte Berliner Bearbeitung beliebt, welche beide Theile verſchmilzt und kaum mehr als eine Falſtaffiade übrig läßt. Immerhin bleibt der Falſtaff Grunert's, welcher die zähe Unbeſieglichkeit der Begierde und den allzeitfertigen Witz der Sphäre des Induſtrieritters mit höchſt wirkſamer Treue und Konſequenz und in faſcinirender Maske darſtellte, eine eben ſo eigenthümliche wie durcharbeitete Leiſtung, wenn ſie auch von Einſeitigkeit nicht freizuſprechen iſt, da ſie eine gewiſſe Ritterlichkeit und perſönlich zwingende Liebenswürdigkeit, die wohl in Shakeſpeare's Schilderung des Falſtaff offen liegen, zu wenig in ſich aufnimmt; Hr. Wentzel ſpielte den Prinzen mit feſſelnder Liebenswürdigkeit und Nobleſſe, ſo wie mit beſtem Erfolge. — Die befohlenen Neuigkeiten in Vorbereitung häufen ſich; als beſonders bemerkenswerth iſt „der wunderthätige Mogus“ (Cyprian) von Colderon hinzugekommen, und für die nächſten Monate in Ausſicht ſind Gaſtſpiele von Friederike Goßmann und von Emil Devrient, letzteres der vollkommenen Neuheit wegen ein hier mit Spannung erwartetes Ereigniß. Unſer Patti-Konzert, „das einzige für das Königreich Würtemberg“, hat am 4. Januar im Königsbau ſtattgefunden, und wird ihm „das unwiderruflich letzte“ am 14. d. M. nachfolgen.

Kleine Chronik.

Novitäten in Paris. An der Opéra comique kam „Le Capitaine Henriot," komische Oper in drei Akten von G. Baez und B. Sardau, Musik von Gevoert; im Vaudeville-Theater „La Charmeuse." Schauspiel in vier Akten von Mario Uchard; im Palais Royal ein Vaudeville: „Le Photographe." im Théâtre des Folies-Marigny: Zut! . . . au Berger! Revüe in 6 Bildern, in den Bouffes: „La revue pour rien ou Roland à Ronge-Veau," parodistische Revüe und literarische Plauderei in zwei Akten und drei Zwischenspielen; im Théâtre du Liceo de Barcelone „Marie Delarme," neue Oper von Bottesmi zur Aufführung; das Ambigu-Theater brachte „Marie de Mancini," Drama in 5 Akten von d'Ennery und F. Dugué.

Das 11ste Gewandhaus-Konzert am 1. Januar begann mit dem Luther-Mendelsohn'schen Choral „Mitten wir im Leben sind" (achtstimmig a capella); diesem folgte Cherubini's „feierlicher Marsch" (zur Krönung Karls X.), und als weitere kirchliche Tonstücke zwei Chöre mit Orchester von Hauptmann: „Und Gottes Will' ist dennoch gut" und „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen"; Konzertmeister David trug ein Manuskript-Konzert in D-dur von Mozart, Präludium, Sarabande und Gavotte von Seb. Bach vor, und den Beschluß machte Beethoven's C-moll-Symphonie. — Das zwölfte Gewandhaus-Konzert am 12. brachte: Ouvertüren zum „Wasserträger" und zu „Leonore", Allegro, Menuetto und Rondo finale von William Sterndale Bennet (Manuskript); Frl. Canzoni Gostoldi (?) aus Paris sang eine Arie aus „Semele" von Händel, und „Wanderer" von Schubert; Hr. Gustav Satter trug auf dem Klavier das C-dur-Konzert von Beethoven, eine Paraphrase über zwei Lieder Schubert's, nach seiner eignen Komposition, und eine Improvisation vor.

In Dresden ging zu Ende des vorigen Monates M. Heydrich's ländliches Charaktergemälde mit Gesang in vier Akten: „Der wahre Schatz", welchem gelungene Komik und Charakteristik nachgerühmt wird in Scene. Der Neujahrsabend brachte Alexander Schuntger's Schauspiel „Niklas der Holzschnitzer" in neuer Bearbeitung; und am 6. Januar d. J. wurde „Die Großmutter nach dem Französischen von Fr. Ida Görner gegeben.

Das Berner Theater wurde am 1. d. M. mit einer neuorganisirten Gesellschaft unter Direktion des Hrn. Waldburg-Kramer eröffnet.

Vorlesungen. Hr. Hermann v. Bequinolles hat dramaturgische Vorlesungen in Breslau angekündigt und zwar 1. Geschichtliche Entwicklung des spanischen Dramas und Theaters; 2. Die Mauren-, Moristen- und Zigeuner-Komödianten Spaniens; 3. Biographie des Hanswurfts der deutschen Bühne.

An der Berliner Hofbühne sind zur Aufführung angenommen worden: „In der Heimat", Originalschauspiel von Fr. Birch-Pfeiffer und „Prinzessin Montvenfier", Schauspiel in 5 Akten von Bruchvogel.

Lokales.

G. **Das Carltheater** hat abermals seinen vornehmen Kollegen am Michaelerplatz mit der Aufführung einer kleinen Novität den Rang abgelaufen. Vorgestern sahen wir bereits an der Donau das kleine für übermorgen in der Burg angesetzte Stück „Rezept gegen Schwiegermütter", Posse in einem Akt nach dem Spanischen des Don Manuel Juan Diana von *„*. Das kleine Stückchen, vor allem Andern ganz mit Recht als Posse bezeichnet, gehört zu jenen Sächelchen, die mit mäßigen Mitteln auch einen außer Verhältniß stehenden Erfolg erzielen können, wenn diese durch die Darstellung möglichst ausgebeutet werden. Das Ganze ist zumeist auf Situationen gebaut, die am besten drollig — aber auch nicht mehr — genannt werden können. Besonders Neues in Stoff, Szenirung oder Dialog sucht man vergebens. Das Publikum unterhielt sich ganz weidlich, woran das Spiel der Fr. Raab und der HH. Formes und Ascher und namentlich der tolle Humor des Hrn. Knaack gewiß eben so viel Verdienst hatte, als das Stück selbst.

Direktor Treumann erlitt, der „Neuen Presse zu Folge, vor einigen Tagen einen leichten Schlaganfall.

Dawison hat vorgestern abermals den Hans Jürge wiederholt und dazu die Schneider'sche Bearbeitung der Katzebue'schen „Unglücklichen" gegeben. Gestern spielte der Künstler in der Singer'schen Holz-Vorstellung den Wallenstein in einem „Piccolomini"-Bruchstück, und heute wiederholt er den „Königsleutenant."

Thomas Löwe's „Concini", war beinahe einem Dezennium beim Operntheater eingereicht, zuerst von Jahr zu Jahr, dann später von Monat zu Monat verlegt, ist jetzt in das Stadium der „nächsten Woche" getreten. Seit zwei Monaten wird die Oper immer „nächste Woche" erwartet, ohne daß die Sonne dieser „nächsten Woche" bisher noch geleuchtet hätte.

Frl. Bettelheim, deren Kontrakt mit Ende März abläuft, wird noch vor Erneuerung desselben die Fides singen. Von dem Erfolg dieser Leistung soll es abhängen, unter welchen Bedingungen, und ob überhaupt die junge Künstlerin der hiesigen Bühne erhalten bleibt. Bei der trostlosen Lage unseres Operntheaters müssen wir leider im Interesse der reichbegabten Sängerin wünschen, daß sie mit der Fides ein komplettes Fiasko mache.

Die „Presse" hat eine unserer Lokal-Notizen übel genommen; wir wissen nicht recht warum. In jener Notiz war der Abgang des Hrn. Wachtel besprochen und der hämische Ton, den die „Wiener Abendpost" gegen den Sänger angestimmt hatte, gerügt. Außerdem war darin leichthin von „Klatschbasen" die Rede. Macht nun die „Presse" ihren Ausfall gegen uns als Anwalt der „Klatschbasen" oder als Vertheidiger der „offiziösen Notizler"? In beiden Fällen scheint er uns ziemlich zwecklos.

Im Techniker-Gesangsverein hat, wie uns mitgetheilt wird, Hr. J. B. Klerr, Kapellmeister am Carltheater, die Chormeisterstelle übernommen.

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker IV, (Beethoven, Schumann, Weber, Liszt); Nachmittags halb fünf, Salon Ehrbar: HH. Hoffmann und Kremser II, (moderne Kammer- und Salonmusik).

Briefkasten der Redaktion. 14 — 20 Januar A. v. W. in Breslau Bereits brieflich beantwortet — F. in Prag. A 8 hier Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 4. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 28. Januar. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 4 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 6 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Fichtner's Abschied. — Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier. Von L. Köhler. — J. Prokich (Nekrolog) — Theaterbriefe aus Paris III. (Schluß). — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Repertoir), An der Wien (Wohlthätigkeits-Vorstellung) — Wiener Konzertbericht (Quartette, die HH. Hofmann und Kremser, Philharmonisches Konzert) — Neue Erscheinungen (Helfe, Veranek, Schneider, Kies, Filers) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Leipzig) — Lokales.

Fichtner's Abschied.

7.— In wenigen Tagen erleidet das Burgtheater den Verlust eines seiner hervorragendsten Schauspieler, ja man darf wohl sagen des hervorragendsten, wenn man die Reihen der noch vollauf aktiven Mitglieder Revüe passiren läßt.

Schon die letztvergangenen Wochen waren mit Abschieds-Abenden für einzelne Glanzrollen Fichtner's besetzt und jedesmal drängte sich das Publikum auf's neue hinzu, um die bekannten Gestalten, deren harmonischem Eindruck man sich so oft genießend hingegeben hatte, noch einmal an sich vorüber gleiten zu sehen, diesmal freilich nicht ohne wehmüthige Nebengedanken. So viel Natur und so viel Kunst in noch immer so lebensfrischem Ausdruck, die Vereinigung so seltener Eigenschaften mit der noch seltneren Gabe, sie immer gleich maßvoll zu gebrauchen, eine Kraft, nicht etwa nur dem Namen, der Erinnerung nach, sondern inmitten ihres normalen Wirkens, mit allen Wurzeln noch tief an diesen klassischen Boden gekettet, eine Stütze des gesammten Konversationssachs, mit lebendigstem Antheil auch am ernsten Repertoir älteren, neueren, ja neuesten Datums, — diese Stütze, diese Kraft, diesen Meister sollen wir verlieren?! Nein, nimmermehr, „ich kann's und mag's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann", — denkt das Publikum wie mit einem Sinn.

Das Wiener Publikum ist allerdings an solche Abgänge nicht gewöhnt. Ein weibliches Mitglied mag allenfalls noch vor der Zeit quittiren, wenn der Ausnahmsfall durch eine Heirath motivirt ist; einem Schauspieler aber, der schon vierunddreißig Jahre verheiratet ist, dem nimmt man es gewaltig übel, wenn er geht, bevor es Zeit ist. Fichtner indessen hat darauf bestanden, „mit Charakter" zu quittiren, er hat diesen Entschluß freiwillig gefaßt und trotz aller schmeichlerischen Gegenreden daran festgehalten, und uns dünkt, diese Rolle ist nicht die schlechteste, die er gespielt. Ein solches Wirken war eines solchen Abschieds werth, Charakter und Talent, die er in vierzigjähriger Thätigkeit bewährt, finden wir auch im „letzten Mittel" in schönster Harmonie vereinigt. Das „beste Mittel" war es jedenfalls, um die Erinnerung an seine Künstlerlaufbahn vor jedem Zweifel, jedem Schwanken, das freundliche Bild, das uns zurückbleibt, vor jedem Stäubchen zu bewahren.

Ein Bild und viele Bilder ziehen an uns vorüber, wenn wir diese lange, edle Künstlerlaufbahn betrachten und unsere schönsten Erinnerungen daraus allmählich wieder erwachen. Bald sehen wir den Pariser Taugenichts, wie er behende auf den Tisch springt, sich den papiernen Napoleonshut aufsetzt, gravitätisch die Arme verschränkt und mit schelmischem Ernst herausfordernd in die Welt guckt. Bald steht ein Jüngling in Uniform vor uns: den Degen krampfhaft in die Hand gepreßt, zum Schutz der bürgerlichen Unschuld, zum Verderben der hochgebornen Schurken will er „der Stadt eine Geschichte erzählen, wie man Präsident wird"! Bald erscheint er uns als sehnsüchtiger Liebhaber, bald als leichtsinniger Schuldenmacher, bald als Bonvivant echtester Sorte, bald als ungetreuer Ehemann, bald als Pedant und Philister, bald verliebt, bald eifersüchtig, in allen Tönen und Halbtönen

der Konverſationsſchablone; dann wieder zaubert er das Bild des Dichters, deſſen Heldenjünglinge er ſo oft dargeſtellt, das Bild Schiller's ſelber uns vor Augen und predigt das Evangelium der Freiheit im Angeſichte des Despoten und eifert gegen Kamaſchendienſt und Spionerie; — und den Schluß des glänzenden Reigens bildet der gradlinige Cato von Eiſen mit den tragikomiſchen Don Quichotte-Kämpfen ſeiner ſtarren Konſequenz, die aber vor dem Sonnenblick der Liebe ſich zu Nachſicht und Geduld bequemen muß.....

Und alle dieſe Geſtalten, die wir geſehen, gehört, miterlebt, an deren idealem Glanze wir uns erwärmt, begeiſtert, geläutert haben, alle dieſe Geſtalten umfaßt ein gemeinſames künſtleriſches Band: Wahrheit und Schönheit in edelſtem Gleichmaß, Natürlichkeit, ſo weit ſie die Kunſt vertragen kann, ohne in gemeine Wirklichkeit zu verfallen, reinſtes Stylgefühl ohne Ziererei und Formalismus, — das ſchönſte Ergebniß reiner Innerlichkeit, glücklichen Temperaments, friſchen Talents, angeſtrengten Fleißes, fördernder Umſtände und richtiger taktvoller Erkenntniß ſeiner ſelbſt und der Verhältniſſe.

Es hat Schauſpieler gegeben, die mehr imponirt haben durch die Wucht ihrer Rhetorik, durch das Feuer ihrer Leidenſchaft, durch die Schärfe ihres Sarkasmus, durch die gediegene Gelaſſenheit oder unwiderſtehliche Lebendigkeit ihres Weſens, durch hundert Effektmittel berechtigter und unberechtigter Art; keinen aber, der wie Fichtner das, was er beſaß an körperlichen und geiſtigen Eigenſchaften, ſo harmoniſch befriedigend zu einem gewinnenden, überzeugenden, muſtergiltigen Ganzen vereinigt hätte.

Muſtergiltig war er als jugendlicher Liebhaber und als Bonvivant, unvergeßlich als jugendlicher Held der Tragödie, trefflich in zahlloſen Rollen ernſter und heiterer Gattung. Seine ganze Erſcheinung nahm für ihn ein, ſein Organ hatte einen edlen und treuherzigen Klang, muſterhafte Deutlichkeit der Rede und Prägnanz des Vortrags zeichneten ihn aus vor faſt allen ſeinen Kollegen, ſeine Auffaſſung war ſtets einfach, klar, ſein Spiel natürlich, fein, gemäßigt durch angebornen Takt, wie durch erworbenes Stylgefühl, ohne grelle Schlaglichter, ohne ſcharfe geiſtreiche Pointen, ohne überfeine Nüancen, im ernſten Genre zu weichem Gefühlsausdruck, im heiteren zu harmloſem Scherz geneigt, in zweifelhaften Fällen eher für zu wenig, als für zu viel eingenommen, nicht mit verſatilem Geiſte bald da, bald dort neue Fäden anknüpfend, oder mit kühnen Wendungen überraſchend, immer mehr geraden Weges dem Ziele zuſteuernd, ein gelehriger Schüler ſeiner großen Vorgänger, ein würdiger Genoſſe ſeiner beſten Mitſpieler, ein treffliches Muſter für das jüngere Geſchlecht, und zwar ein Muſter an Charakter nicht minder wie an Talent.

Vierzig Jahre hat Fichtner unverdroſſen an einer und derſelben Bühne gewirkt, mit beſcheidenem Sinn den eigenen Vortheil und die perſönliche Eitelkeit dem ſtrengen, weihevollen Kunſtbegriff unterordnend, ohne Anſpruch auf vorbereitende Reklame und ſchlepptragende Lobhudelei, frei von den Kleinlichkeiten des vulgären Komödiantenthums, ein friedfertiger Kollege und ein guter Menſch. Solche Charaktere ſind unter den Schauſpielern faſt noch ſeltener als ſolche Talente. Möchte doch Beidem nachgeſtrebt werden, damit der Schauſpielerſtand mindeſtens in ſeinen begabteren Vertretern nicht den Laſtern und Thorheiten der Zeit zum Opfer falle, und damit an die lebensfähigen Ueberlieferungen des älteren Wiener Darſtellungsſtyls, deren thatkräftigſter, lebendigſter Repräſentant Fichtner war, neuerdings wieder angeknüpft werde und jüngere Talente ſich an dieſer Stütze heranbilden.

Und wenn es uns vergönnt iſt, hier auch noch ein Wort pro domo zu ſprechen, ſo ſei ein warmes Dankeswort hinzugefügt, welches der Kritiker dem Künſtler ſchuldet. Fichtner hat niemals die Gunſt der Kritik geſucht, und ſie iſt ihm in vollem Maße zu Theil geworden. Er hat uns das Handwerk leicht gemacht und uns mannigfach gefördert. Ihm gegenüber konnten wir uns mehr genießend als beobachtend verhalten, und an ihm, an ſeinen Schöpfungen, an ſeinem Geſammtwirken lernten wir zumeiſt den Maßſtab finden für das Wahre und Schöne in der Schauſpielkunſt. An ihm konnten wir erkennen, was ein ſtarkes, klares, mit ſich einiges Talent vermag, wenn es zweckmäßig gepflegt wird, tüchtig arbeitet und an der Sache feſthält; an ihm, an ſeinem Leben und an ſeinem Abſchied konnten wir aber auch den Menſchen würdigen lernen, und für dieſe zweifache, erhebende Erfahrung, wie für die mannigfachen Stunden reinſten Kunſtgenuſſes iſt die Sprache arm an Dankesäußerungen. Erinnerung an das Erlebte und Genoſſene, Feſthalten an den Wahrheiten, die es uns eingeprägt, bethätigt hat, iſt das Einzige, aber auch das Beſte, was wir thun können.

Digitized by Google

Wie ſpielte man vor Händel und Bach Klavier?

Von Louis Köhler.

Mit Rameau iſt die Epoche von Bach und Händel beendet. Wir nehmen nämlich an, daß nicht von dem Sterbetage ihrer Gründer das Ende einer Epoche datire, ſondern von dem Aufhören ihrer letzten Vertreter, welche in Theorie und Praxis von dem Geiſte der bereits neuaufgetretenen Meiſter (die neue Meiſter nur durch neue Geiſter ſind) noch nicht berührt wurden.

So iſt es mit allen Epochen: die Geſchichte, als das Bild innerer und äußerer Entwickelung iſt als ein organiſches Wachſen zu begreifen; wie in jedem Organismus ein Glied in das andere übergeht und durch gemeinſame Faſern und Säfte mit ihm zuſammenhängt, ſo auch die Epochen als Glieder der Geſchichte. Nirgends iſt ein plötzlicher Abſchnitt; während ein Altes, nachdem es ſeine Blüthezeit vollendet, nach und nach abtedt, bereitet ſich im Stillen ein neues vor; und während dies ſeinen erſten Aufſchwung einnimmt, leben noch die Alten oder ſie verleben und mit ihnen das Alte. „Das gute Alte“ aus der „guten alten Zeit“, wie man mit Recht in jeder Folgeepoche von der früheren ſagen hört: denn jede Zeit hat Gutes gebracht, und wäre es unter großen Kämpfen geweſen. Ihr Beſtes lebt vielleicht noch eine Weile über ſie hinaus, vielleicht für alle Zeit als muſtergiltig fort — wie denn noch heute die ſchönſten Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven u. ſ. w. gehört werden, während die ſchwachen der Vergeſſenheit anheim gefallen ſind. So lebten noch in der Zeit von Bach und Händel (1684—1759) und in einzelnem Fällen darüber hinaus die folgenden Meiſter der älteren Epoche: Rameau bis 1764, Marchand bis 1772, Couperin bis 1733; Dom. Srarlatti bis 1757; Matthejon bis 1764; Buxtehude bis 1707, Pachelbel bis 1706; Froberger bis um 1700. Sie waren es zum Theil noch, die Bach und Händel in ihren Werken und ihrem Spiele die künſtleriſchen Geſetze vorſchrieben und nicht ahnten, daß letztere beide Meiſter weit über ſie hinaus bauen und ganz neue Geſetze mit ſich bringen würden. Für Händel und Bach waren eben jene der Boden, wie vor den alten wieder ältere waren, deren Exiſtenzen folgerichtig auseinander hervorgingen. Der Schüler bildet ſich nach älteren Meiſtern, um ſelbſt Meiſter zu werden und wieder Schüler zu einſtiger Meiſterſchaft zu erziehen.

Damals konnte die Entwickelung nur langſam von Statten gehen, weil die Verbindungsbeziehungen ſchwerfällig waren. Ein großer Meiſter wurde in weiteren Kreiſen wohl erſt nach ſeinem Tode bekannt, wenn er nicht reiſte und nichts drucken ließ; das Reiſen ging aber langſam, die Notenſtich- und Verlagsgeſchäfte waren ſehr unausgebildet und die Journalverbreitung gering; auch waren die muſikaliſch kommerziellen Verhältniſſe nicht günſtig. Schien doch z. B. Marchand wenig oder nichts von Seb. Bach zu wiſſen, als er in Dresden mit ihm zuſammen traf! Wenn heutzutage ein Künſtler von Paris nach Deutſchland oder von hier dorthin kommt, iſt er in den Hauptſachen orientirt und eilt, die erſten Kapazitäten perſönlich kennen zu lernen, nachdem er bereits viel von ihnen vernahm und ſie dem Rufe und den Leiſtungen nach ſeit Jahren kennt. Ein Seb. Bach, ſo ſtill er ſich auch verhielt, würde, wenn er in jetziger Zeit lebte, in der geſammten muſikaliſchen Welt in allen Theilen der Erde ein hochgefeierter (von den Gewohnheits-Menſchen auch eifrig angefochtener) Künſtler ſein; es wäre jetzt wohl ebenſo wenig ein Marchand denkbar, der Bach nicht kennt, als einer, der ſich nicht gern in künſtleriſcher Liebe und Demuth vor letzterem beugt, anſtatt an einen Wettkampf mit ihm zu denken, um ſich dann heimlich davon zu ſtehlen — wie ſolches Marchand that.

Es iſt nun eine anregende Frage: wie hat man in dieſer Epoche vor Händel und Bach Klavier geſpielt? Niemand der jetzt Lebenden iſt aus jener Zeit, oder kannte Jemand, der von Augen- oder Ohrenzeugen über das Spiel eines Scarlatti, Couperin, Marchand, Froberger, Buxtehude reden gehört hätte. Was die älteſten Theorien enthalten, gibt über die Art der damaligen Klavierbehandlung — Anſchlag und Vortrag im Beſondern betreffend — keine anſchauliche Darſtellung, ſondern nur Andeutungen zu weiteren Folgerungen. Dieſe, auf reellem Grunde als wahr befundenen Ueberlieferungen ſind aber vielleicht nicht ſo hypothetiſch, wie es, oberflächlich betrachtet, anzunehmen ſein möchte.

Nach den damaligen, in einzelnen Exemplaren noch vorhandenen Inſtrumenten zu ſchließen, muß der Anſchlag weich, weniger ſchlagend, als mit einem gewiſſen vorſichtig an ſich gehaltenen Drucke fallend, im Treff-Momente ſanft quetſchend geweſen ſein. Dies kann man noch jetzt wahrnehmen, wenn man ein ſolches Tangenten-Inſtrument ſpielt. Ein Anſchlag, wie er bei dem neuen Hammermechanismus zweckdienlich iſt, wo der

Finger ſelbſt hammerſchlag-artig (wenngleich mit beliebiger Beimiſchung von Fall-, Druck- und Quetſchgefühl) auf die Taſte fällt, bringt auf dem alten Tangenten-Klavecin ein wirres, klanglaſes Geräuſch hervor: die Saite wird nur rah angerüttelt. Es wird aber auch ſchon ein ſchlechter Anſchlag auf dem Hammerklavier einen beſtimmt erkennbaren Ton hervorbringen, weil hier die Saiten an beiden Enden (Wirbel und Stift) auf hartem Material (Holz am Stiftſteg, und Eiſen am Wirbel) befeſtigt ſind, ſo daß, ſo lange die Taſte niedergedrückt wird, die Saite ungedämpft bleibt und ihren richtigen Ton auch dann nach angibt, wenn man ſie bloß zither- oder harfenartig mit dem Finger anreißt. Dagegen iſt die Saite im Klavecin nur mit einem Ende, am Stiftſteg, an hartem Material befeſtigt, das die Schwingung nicht hemmt; das andere Ende iſt vor den Wirbeln von wollenen Tuchſtreifen, welche durch die ganze Saitenmaſſe geflochten ſind, gedämpft, wovon nicht weit entfernt aber auch die Stelle jeder Saite iſt, welche von dem Tangenten (durch Taſtenniederdruck) getroffen wird. Indem der Tangent trifft und während des Taſtendrucks unter der Saite haften bleibt, gewinnt die angeregte Saite durch den Tangenten einen harten, ſtegartigen Unterſatz und ihre Tonhöhe wird nun durch die *Länge* zwiſchen den zwei Punkten des *Stiftſteges und des unterdrückenden Tangenten* (daneben durch mittels Druckes erhöhten Anſpannungsgrades) akuſtiſch beſtimmt.

So beweiſt es ſich alſo, daß der alte Anſchlag ein ganz anderer geweſen ſein muß, als der neuere iſt: denn erſt durch den fortgeſetzten Druck des Fingers auf die Taſte wurde der Ton nicht nur erzielt, ſondern auch in ſeiner (freilich ſehr kurzen) Dauer *erhalten*. — Man denke ſich den auf die Saite geſtellten Finger des Geigers als Tangenten, dabei aber das Griffbrett der Geige weg und die Saite, wie im Klavecin in freier Luft (über dem Reſonanzboden) ſchwebend, nur daß hier der Druck von unten kommt, — man denke ſich nun die klingende Saite durch den Tangentendruck etwas gebogen und ſo mehr angeſtrammt, — man empfinde dabei den Fingerdruck auf die Taſte, mit dem dies Alles geſchieht, und erwäge die nöthige Vorſicht im Druck, damit durch unzarte Härte oder Stärke des Fingerdrucks die Saite nicht überſpannt und geſprengt werde, oder auch, damit ſie nicht von dem Tangentenblättchen herabgleite — und man wird ermeſſen können, wie zartfühlig der Finger ſtets ſein mußte.

Zudem wußte man damals nur vom Fingeranſchlag mittelſt Bewegung vom Knöchelgelenke aus: vom Handgelenkanſchlage, ſpringender Hand und elaſtiſchem Armſchwunge, von den vielen dynamiſchen Nüancen zwiſchen ff. und pp., wußte man nichts, weil die Technik, mit dem Inſtrumentenbau parallel gehend, bei weitem nicht die ſpätere Vielſeitigkeit hatte. Der ganze Klavierſatz war ruhig und weder von beſonders großen Läufern noch Sprungfiguren alterirt, man hatte nur Gänge und die Hand konnte ſtets *in ruhiger Lage* bleiben — ein Zuſtand der Hand, für den ſelbſt *Mozart* noch ſchwärmte.

Wie Hand- und Fingerſtellung damals war, läßt ſich ebenfalls durch Schlußfolgerung ermitteln, und zwar aus der damaligen eigenthümlichen Taſtenkörperlichkeit, wie auch aus dem damaligen Fingerſatze. — Man war zu jener Zeit entſchieden *gegen den Gebrauch des Daumens und des kleinen Fingers* und nahm ſie nur in Nothfällen, dann aber meiſt nur *einen* der beiden Finger, ſo daß, wenn ſo eben der fünfte gebraucht worden war, der Daumen vermieden wurde; letzterer wurde am eheſten bei Anfang und Abſchluß einer Phraſe angewendet, während der fünfte leichter innerhalb der Gänge zum Spiele gelangte. Der Grund hiefür war offenbar der, daß die beiden Endfinger nicht leicht zu haben, weil zu weit von der Klaviatur abſtehend waren: ſie *hingen paſſiv herab*. Dieſer Umſtand (der hiſtoriſch beglaubigt iſt), rührte mit davon her, daß die Obertaſten verhältnißmäßig weiter nach vorn reichten, die Taſten überhaupt aber viel kürzer waren, als jetzt, ſo daß, auf den Untertaſten ein zu geringer Vorderraum blieb, um die drei langen Mittelfinger nebſt Endfingern hinauf zu ſtellen. Würden hiedurch die Finger nothwendig zu krümmen geweſen ſein, ſo mußte das Zurückſtehen und Herabhängen der Endfinger mehr *platte*, als krumme Fingerſtellung zur Folge haben, wonach dann die ganze Handhaltnng vielmehr *geſtreckt* als heutzutage geweſen ſein muß. Die *Knöchel* werden dabei etwas *emporſtehend* geweſen ſein, weil das Niederdrücken derſelben bei länglicher Haltung, die Finger in unpraktiſcher Weiſe völlig platt gelegt haben, die Endfinger auch allzuweit von der Klaviatur entfernt haben würde; die Finger werden, bei etwas dachförmiger Handſtellung, bequem von den Knöcheln auf die Taſten hinab gehängt und ſelbige mit der *Hälfte des Vorderfingergliedes* (gleichſam wie *anfühlend*) berührt haben. Alle Anſpannung der Muskeln wird, als ſtörender Zuſtand bei der außerordentlich leichten Klavier-Mechanik, vermieden worden ſein.

Digitized by Google

Erſt viel ſpäter, als von Seb. Bach der Fingerſatz einer ganz anderen Technik anzupaſſen war, trat auch bald eine andre Theorie für die Handhaltung und Fingerſtellung auf: die fünf Fingerſpitzen ſollten in gerader Linie nebeneinander ſtehen, die Hand gerundet, die Fingergeſtalt gekrümmt ſein. Dieſe Vorſchrift erinnert wieder an die geringe Räumlichkeit der Unter- vor den Obertaſten; denn wenn die kurzen Endfinger auf der Kloviatur ſtehen, haben die drei Mittelfinger eine natürliche Neigung, ſich weiter auf die Taſten hinauf zu begeben und ſo die Spitzen der Endfinger etwas zurückgeſtellt bleiben zu laſſen; bei weiterem Vorſtellen der Mittelfinger würden ſelbige aber in die Obertaſten gerathen ſein, wo der Zwiſchenraum damals noch enger als jetzt war und den Fingern alle Bewegungsfreiheit benommen geweſen wäre.

Die überlieferten Notizen aus der damaligen Fingerſatzpraxis ſind von eigenthümlichem Intereſſe. *) Den Gebrauch der Endfinger vermied man gern noch bis um das Jahr 1700; man nahm ſie freilich nach und nach öfter, dann aber zuweilen grade da, wo ſie unpraktiſch und recht wohl bequeme Mittelfinger anwendbar waren. Sogar eine Reihe von Tönen, welche ein Unter- und Ueberſetzen nothwendig machten, ſpielte man ohne Daumen, nur mit den drei Mittelfingern und ſchließlicher Anwendung des fünften Fingers, indem man mit dem zweiten über den dritten und mit dieſem über den vierten, wie auch mit dem dritten über den zweiten Finger ſetzte.

(Schluß folgt.)

Joſef Prokſch.

Geb. 4. Auguſt 1794, geſt. 20. Dezember 1864. **)

Wenige Tage, nachdem in Wien die Nachricht von dem plötzlichen Ende des beliebten Sängers des Propheten eingetroffen war, wurde Prag von dem noch unerwarteteren Tode eines Mannes überraſcht, deſſen Name ſeit mehr als drei Jahrzehnten mit deſſen ſprichwörtlicher Muſikkultur auf's innigſte verbunden war. In der Nacht vom 19. auf den 20. Dezember v. J. hatte ein Schlagonfall Prags älteſten und trefflichſten Muſiklehrer, Joſef Prokſch, dem Kreiſe der Lebenden entriſſen. Ein zahlreiches Geleite, darunter allein über dreihundert Frauen und Mädchen, die ſeine Schülerinnen geweſen waren, folgte dem Sarge des Verewigten und zeigte, daß ſeine zweite Vaterſtadt den erlittenen Verluſt zu würdigen und die Verdienſte und den Werth eines Mannes zu ſchätzen wiſſe, der, was er geworden, durch den eiſernſten Willen und Fleiß der Natur hatte abtrotzen müſſen.

Geboren am 4. Auguſt 1794 in Reichenberg in Böhmen, hatte er durch ſein ungewöhnliches muſikaliſches Talent kaum ſeine Eltern mit den ſchönſten Hoffnungen erfüllt, als dieſe auch wieder in der traurigſten Weiſe zerſtört zu werden ſchienen. Den kaum dreizehnjährigen Knaben befiel eine unheilbare Erblindung. Allein dieſe düſtere Kataſtrophe, weit entfernt, ſeiner muſikaliſchen Ausbildung ein allzu frühes Ziel zu ſetzen, führte derſelben vielmehr neue Impulſe zu. Prokſch fand im Prager Blinden-Inſtitut, dem er übergeben wurde, Lehrer, welche ſeine Begabung erkannten und mit regem Eifer förderten, ſo daß er binnen kurzer Zeit ihrem Unterricht entwachſen war und ſich in die Welt wagen konnte. Gerade um jene Zeit erregte in Berlin J. B. Logier, der Begründer einer muſikaliſchen Pädagogik durch ſeinen gemeinſchaftlichen Unterricht im Klavier und in der muſikaliſchen Theorie allgemeine Aufmerkſamkeit. Dorthin nun lenkte Prokſch ſeine Schritte und machte ſich durch einen Aufenthalt von einem Jahre in der Anſtalt Logier's mit deſſen Theorien ſo vertraut, daß er bei der Rückkehr in ſeine Vaterſtadt daſelbſt ein ähnliches Inſtitut errichten und in Gemeinſchaft mit ſeinem Bruder Anton, einem vorzüglichen Organiſten, leiten konnte. Die glücklichſten Erfolge, von denen er ſein Unternehmen gekrönt ſah, hatten ſeinen Ruf bald über die Grenzen ſeiner Vaterſtadt hinaus verbreitet, und bereits im Jahre 1830 ſiedelte er, einer Einladung des Grafen Clam-Gallas folgend, nach Prag über und errichtete dort ſein Inſtitut für Klavier-Unterricht, welches, trotz der ähnlichen, die ſpäter von mehreren ſeiner Schüler gegründet wurden, ſich bis zu des Meiſters Tode des ausgezeichnetſten, ſtets weiter ſich verbreitenden Rufes im In- und Auslande erfreute.

Im Jahre 1849 veröffentlichte Prokſch in einer als „Jahresbericht" der Oeffentlichkeit übergebenen Monographie die Grundſätze, die ihn bei ſeinem Unterrichte leiteten. „Der Klavierunterricht", heißt es dort, „wie er von manchen Lehrern gewöhnlich ertheilt wird, hat nicht zum nächſten Ziele, den Lernenden zum Verſtändniſſe der Muſik und zu innerlicher Theilnahme zu bringen, ſon-

*) Man vergleiche in des Verfaſſers Buche „Der Klavierfingerſatz in einer Anleitung zum Selbſtfinden" (Breitkopf und Härtel) den Anfang S. 153 über das Geſchichtliche des Klavierfingerſatzes.

**) Mit theilweiſer Benützung der Nekrologe im „Slavoj" und in der „Bohemia".

dern nur, ihm das Verſtändniß gewiſſer Muſterzeichen beizubringen, und wie er dieſe Zeichen mechaniſch von dem Papier auf das Klavier übertragen ſoll. Aehnlich, wie wenn Einer italieniſch leſen lernte, nicht damit er es verſteht, ſondern bloß damit er den angenehmen Klang der Sprache hervorbringe. Eben deßhalb überwiegt in dieſer Weiſe des Klavierunterrichts die Uebung der mechaniſchen Fertigkeit; ſie verdient daher mit Recht den Namen einer mechaniſchen Unterrichtsweiſe .... Ihr höchſtes Ziel iſt Kunſtſtückchenmacherei und Beifall der Menge; als ob Jedermann, der Muſik treiben wolle, Virtuoſe werden müſſe. ... Man muß die lieben Kleinen nach Geiſt und Herzen bilden, aber nicht zu bloßen paradirenden Puppen, zu muſikaliſchen Koketten herabwürdigen. ...“ Iſt in dieſen Worten der negative Theil ſeines Glaubensbekenntniſſes niedergelegt, ſo enthalten die folgenden eben ſo klar ſein poſitives Programm ausgedrückt: „Die muſikaliſche Bildung muß als ein weſentlicher Beſtandtheil der allgemeinen menſchlichen Bildung nnd der humanen Bildung betrachtet werden. Die Pädagogik will, daß die edleren Gefühle frühzeitig geweckt werden, damit ſie nach und nach zu Neigungenim Gemüthe herauwachſen und zu guten Triebfedern des Willens dienen können. Die Muſik ſoll das Gemüth erwärmen, die Neigungen veredeln und ſo das geiſtige Leben verſchönern“. Wir halten es für völlig überflüßig, zu dieſen goldenen Worten noch einen Kommentar hinzuzufügen und erachten es für wichtiger, an wenig Beiſpielen zu zeigen, wie Prokſch ſich nicht begnügte, die Muſik im Allgemeinen als Erziehungsmittel anzuſehen, durch die Muſik zu erziehen, ſondern wie er noch mehr für die Muſik, d. i. für einen geläuterten muſikaliſchen Geſchmack erzog. Zu einer Zeit, wo der Virtuoſenflitter, die faſt ausſchließliche Pflege einer inhaltsleeren Technik zur Allein-Herrſchaft gelangt war, war ſein Inſtitut der faſt einzige Zufluchtsort für klaſſiſche Muſik. Dort wurden ſeit langer Zeit zum erſten Male wieder die großen Klavier-Konzerte von J. S. Bach, die Motetten Paleſtrina's und vieles Andere gehört, i. J. 1840 nahmen dort die hiſtoriſchen Konzerte ihren Anfang und die Paleſtrina-Abende wurden eine reiche Quelle der ſchönſten Genüſſe. Prokſch's Schüler lernten die beſſeren und beſten Werke ihrer Kunſt kennen und lieben, erhielten eine gründliche Einſicht in deren Weſen nud dadurch ein klares, ſicheres Urtheil über neuere und neueſte Produktionen.

Dabei war er nicht bloß ein gründlicher Kenner des Literaturſchatzes ſeiner Kunſt, ſondern auch der Literatnr über dieſe. Keine bedeutendere Erſcheinung trat davon an's Licht, die er ſich nicht hätte vorleſen und deraus Exzerpte meiſt mit eigenen treffenden Bemerkungen verſehen, in ſorgfältig geführten Memoradilienbüchern niederlegen laſſen. Andros mußte ihm ſeine „Geſchichte der Muſik“ noch in den Aushängebogen vorleſen, und er ſtudirte die darin enthaltenen mittelalterlichen Theorien von der Solmiſation, der Menſural-Notirung u. ſ. w. mit dem emſigſten Fleiße, weil er darin die Grundlagen der heutigen Kunſt fand. Ganz neue, zuweilen fremdartige Partituren ließ er ſich nach ihren muſikaliſchen Einzelnheiten auseinander ſetzen, Stimme für Stimme, dann gruppenweiſe, und vermochte es ſo endlich, das ganze Tongebäude klar und vollſtändig zu überſchauen. Anf dieſe Weiſe legte er ſich ſelbſt die Partituren Berlioz'ſcher Symphonien zurecht, zum größten Erſtaunen von Berlioz ſelbſt.

Man würde irren, wollte man mit dieſer Thätigkeit auf rein muſikaliſchem Gebiete den Bereich von Prokſch's Studien für erſchöpft halten; er horchte im Gegentheil überall, wo er meinte, es ſei da oder dort ein tieferes Verſtändniß ſeiner Knnſt zu gewinnen, ein verjährter Irrthum zu überwinden, eine wichtige Wahrheit zu erfaſſen. So war er zwei Jahre lang eifriger Beſucher der Vorleſungen des Profeſſors Müller über Aeſthetik nnd ſtudirte Herbart's Schriften mit einem Freunde gründlich durch. Die Folge davon war, daß er in der Muſik bei all ſeiner Verehrung für die Klaſſiker doch dem Grundſatz huldigte: „Prüfet Alles und das Beſte behaltet“, und daß er ein geniales Hauen über die Schnur gern verzieh, ſowie er denn 1846 in ſeinem Inſtitute Berlioz einen muſikaliſchen Feſtabend gab. Folge ſeines raſtloſen Stumdiums war ferner, daß er ſelbſt über bildende Kunſt mit urtheilen konnte. Als ſein Freund, der Maler Führich, ſeine Blätter zu Tieck's „Genovefa“ komponirte, vermochte Prokſch bloß nach deſſen Beſchreibung die einzelnen Kompoſitionen in ſeinem Innern gleichſam nachzuſchaffen und ſoll über ihren Werth und Bedeutung Urtheile gefällt haben, die den Maler ſelbſt in Verwunderung ſetzten.

Obgleich Prokſch in ſeinen früheren Jahren als Komponiſt nicht ohne Glück vor die Oeffentlichkeit getreten war, ſo dienten doch die Produktionen der ſpäteren Zeit ausſchließlich den Unterrichtszwecken ſeines Inſtitutes.

Es war nicht leicht möglich, den würdigen Greis außerhatb der Mauern ſeiner Anſtalt kennen zu lernen. Er verließ dieſelben faſt nur, um eine intereſſante Muſik-Aufführung zu beſuchen. Dann betrat er an der Hand

ſeines Führers den Saal, ſetzte ſich in eine halbverſteckte Ecke und hörte mit dem Ausdrucke vollkommenſter Ruhe in Miene und Haltung der Muſik zu. Fragte ihn dann ein Freund um ſein Urtheil, ſo gab er es ganz unbefangen faſt mit epigrammatiſcher Kürze und doch anſpruchslos und gleichſam in ſelbſtverſtändlich hingeworfenen Sätzen, aber es traf immer den Kern der Sache. Es ſchien mild und ſtrenge zugleich; die letzte Eigenſchaft bezog ſich jedoch immer mehr auf die Sache, während gegen die Perſon immer eine wohlthuende Milde durchblickte. In Bezug auf ſeine Perſon haßte er Alles, was nach Reklame ausſah. Die Freude an dem ſchönen Erfolg ſeines Mühens machte ihm alle öffentlichen Anerkennungen und Auszeichnungen vollkommen entbehrlich.

Nichts deſtoweniger wird ſein Name fortleben nicht bloß in der pietätsvollen Erinnerung ſeiner Schüler und Freunde, nicht bloß innerhalb der engen Grenzen ſeines Vaterlands; denn die Saat, die er hier geſtreut, iſt bereits üppig emporgeſchoſſen und trägt reiche Früchte in den Metropolen Europas, wohin talentvolle Schüler, wie Hr. Bendel und beſonders Fr. Szarvady ſeine Schule und ſeinen Namen getragen.

Theaterbriefe aus Paris.

III.

Saiſon-Eröffnungen der Pariſer Bühnen.

(Schluß.)

Auf dieſes olla potrida folgte die von echter Poeſie durchglühte, phantaſtiſche Dichtung von George Sand „Le drac“ (der Kobold).

Mondbeglänzte Zaubermacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt
Steig' auf in der alten Pracht.

Dieſe Worte von Ludwig Tieck hätte die Dichterin füglich ihrem dramatiſchen Werke als Motto voranſchicken können. Wie ich höre, war das Stück zunächſt gar nicht für die Aufführung berechnet, es war lediglich die Frucht der Mußeſtunden von Georges Sand während ihres ländlichen Aufenthaltes in Nohant, eine jener flüchtig hingeworfenen genialen Skizzen, die die Freunde und Gäſte der Verfaſſerin dann zuweilen auf ihrem Tusculum zur Aufführung bringen. Aehnlich entſtand auch ſeiner Zeit „Le pavé“, das vor zwei Jahren mit ſo viel Beifall auf dem Théâtre du Gymnase dramatique gegeben wurde. Das vorliegende Stück „Le drac“ hat verſchiedene Umwandlungen erlebt, ehe es das Lampenlicht erblickte. In ſeiner erſten, urſprünglichſten Geſtalt war es für die dramatiſche Bühne beinahe unbrauchbar und Abänderungen waren unumgänglich nothwendig, Paul Maurice unterzog ſich der Aufgabe, ſie vorzunehmen, und er hat dieſelbe im Allgemeinen befriedigend gelöſt. Der Inhalt des Stückes hält, was ſein Name verſpricht: es iſt durch und durch phantaſtiſch, ſo daß über der Phantaſie und der Poeſie beinahe etwas zu viel die übrigen nothwendig erforderlichen Ingredienzien zu einem lebensfähigen Bühnenſtücke vergeſſen ſind. Eine gegliederte Handlung und erſchütternde, packende Situationen ſucht man vergeblich; die im Theaterjargon ſogenannten effektvollen Scenen ſind nur dünne geſäet und die Theilnahme zerſplittert ſich, ſtatt ſich zu konzentriren.

Wie man ſagt, ſoll Meyerbeer, hätte ihn der Tod nicht darüber ereilt, die Abſicht gehabt haben, über dieſes Thema eine Oper für die Opéra comique zu ſchreiben.

Da ich ſchon beinahe zu lange bei der Beſprechung des jüngſten Kindleins der Sand'ſchen Muſe verweilt habe, will ich mich über die ſehr gelungene Aufführung kurz faſſen und nur ſagen, daß ſämmtliche Mitwirkende, Mlle. J. Eßler in der Titelrolle an der Spitze, ſodann die Damen Cellier (Francine) und Lebreton (Cyanée) und die HH. Delanoy (André), Parade (Lesquinade) und Febvre (Bernard) auf der Höhe ihrer ſchwierigen Aufgaben ſtanden. So befriedigt ich mich über „Le drac“ ausſprach, ſo wenig kann ich mich mit der dieſem folgenden „Jeunesse de Mirabeau“, pièce en 4 actes par Aylie Langlé, einverſtanden erklären. Der Dichter (ich ſpreche im Singular, da ſein „collaborateur“ Raymond Deslandes ſich in den Mantel der Anonymität gehüllt hat), hat ſich in ſeinem Vorwurfe eine Aufgabe geſtellt, deren Löſung er noch lange nicht gewachſen iſt. Unter dem prätentiöſen Titel: „La jeunesse de Mirabeau“ verſucht er es, ein hiſtoriſches Stück zu ſchreiben, ohne auch nur eine blaſſe Idee von der Zeit und den Perſönlichkeiten, die dieſelbe bewegten und die er in ſeinem Machwerke agiren läßt, zu geben. Wenn ſich der Autor auch nur Mirabeau in ſeinen Jugendjahren als Thema gewählt hat, ſo galt es eben doch eine Zeichnung zu liefern, die in dem Jüngling den zukünftigen großen Mann ahnen läßt. Was ein Häkchen werden will, krümmt ſich bei Zeiten, ſagt man im gemeinen Leben; die zarte Blüthe

deutet auf einſtige Frucht; der junge ſpielende Löwe verräth den ſpäteren König in der Thierwelt. Geſchieht dies in dem vorliegenden Drama auch? Nicht eine Spur davon! Wir haben es hier mit einem einfachen Liebesroman zu thun, deſſen Träger zufällig die Namen Mirabeau und Sophie von Monnier tragen, einen Liebesroman, der an und für ſich ganz intereſſant und ſpannend iſt und zu manchen ergreifenden Scenen Anlaß gibt, der aber faſt gänzlich des hiſtoriſchen Kolorits entbehrt und auf einer ſehr ſchwachen geſchichtlichen Baſis beruht. Allerdings theilt ſich Mirabeau's Leben, dies iſt ganz richtig, in zwei ſich diametral gegenüberſtehende Hälften: die erſte iſt ein Roman voll pikanter Situationen, die zweite ein inhaltsſchweres Fragment Weltgeſchichte. Mirabeau ſelbſt aber ſteht als Mittelsperſon zwiſchen beiden; der Held des einen iſt auch der Held des andern und ſein Charakter, wenn er auch manche weſentliche Modifikationen erlitten hat, iſt ſich doch im Grunde gleich geblieben. Im geſetzteren Alter blickte Mirabeau wenig auf ſeine Jugendſünden zurück, die ihm eine Schule geworden waren, in der er für den Ernſt ſeines ſpäteren Wirkens heranreifte und erſtarkte. Aber eben auch in Betreff der Charakteriſirung hat ſich der Verfaſſer, abgeſehen von der geſchichtlichen Untreue, Inkonſequenzen zu Schulden kommen laſſen. Denn offenbar iſt es z. B. als eine ſolche zu bezeichnen, daß Mirabeau ſeine Sache durch ſeinen Freund, den Advokaten Genſonné, führen läßt, ſtatt ſie ſelber zu verfechten; er, der ſpäter nach jeder Gelegenheit geizte, wo er ſein Rednertalent zeigen konnte. Auch mit Sophie Ruffey, Gemahlin des Marquis von Monnier (den der Dichter zum Präſidenten des „parlement de Pontarlier“ macht), hat ſich der Autor eine kühne poetiſche Lizenz erlaubt, über die ich jedoch nicht mit ihm rechten will, ſondern die ich für in das Bereich der dem dramatiſchen Dichter geſtatteten Freiheiten gehörig halte. Sophie nimmt ſich nämlich am Schluß des Stückes ſelbſt das Leben, um nicht zu dem von ihr gehaßten Gatten zurückkehren zu müſſen. Es iſt dies eine Abweichung von der Geſchichte, die aber um ſo verzeihlicher iſt, als über das zehn Jahre ſpäter erfolgende Lebensende von Sophie Monnier ein myſteriöſes Dunkel ſchwebt, das die gründlichſten Forſchungen noch nicht gänzlich aufgehellt haben. Die meiſten Lesarten haben ſich indeß dahin geeinigt, Sophie ſei aus Liebe zu einem andern Manne, als Selbſtmörderin aus dieſer Welt geſchieden.

Was den Bau des Stückes betrifft, ſo iſt der erſte Akt in viel zu großartigen Dimenſionen für den ſpäteren Verlauf des Drama's angelegt, das ſich vom zweiten Aufzuge an lediglich mit der Liebesgeſchichte Mirabeau's und Sophiens beſchäftigt. Der erſte Akt ſteht in Folge deſſen faſt gänzlich iſolirt da und hat nur einen ſehr lockeren Zuſammenhang mit den ſpäteren. So verſchwindet z. B. der Vater Mirabeau, „L'ami des hommes“, jener Volks- und Menſchenfreund in der Oeffentlichkeit und jener Ariſtokrat und Haustyrann in ſeinem Privatleben, nach dem erſten Akte ganz aus dem Stücke, eine Figur, die doch ſo wichtig für die Charakterentwickelung des Titelhelden der Dichtung iſt, die ſo treffende Streiflichter auf das Weſen und den Geiſt der Zeit wirft, und die eine ſo dankbare Aufgabe für den Theaterdichter (und wenn ſie dieſem gelungen, auch für den Schauſpieler) iſt. Ferner iſt die übertriebene Eiferſucht des Marquis von Monnier, die den Fehltritt ſeiner Gattin motivirt und einigermaßen entſchuldigt oder doch wenigſtens gemildert, nicht genug hervorgehoben. Der Verfaſſerhat eben leider alle Perſonen, außer Mirabeau und Sophie, nur als Staffage behandelt. Abgeſehen von dieſen und noch ſo manchen andern Fehlern, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, bekundet das Stück jedoch eine geſchickte Mache und eine effektvolle ſceniſche Steigerung; dagegen verräth es keinen Fortſchritt gegen die vor anderthalb Jahren gleichfalls am Théâtre du Vaudeville gegebene vieraktige Komödie: „Un homme de rien“, die aus der Feder desſelben Verfaſſers gefloſſen iſt, und welche die Jugend Sheridan's zum Thema gewählt hat. Wie es ſcheint, hegt der Dichter eine beſondere Vorliebe für die Entwicklungsphaſen bedeutender Parlamentsredner. Am 19. November kam das Stück in Compiegne auf Befehl des Kaiſers zur Aufführung. Was die Darſtellung anbelangt, ſo ſteht in erſter Linie Mlle. Fargueil, welche als Sophie Monnier ein neues treffliches Charakterbild ſchuf. Mr. Febvre thut alles Mögliche, die Fehler des Dichters durch ſeine Leiſtung zu übertünchen. Wie wenig die Rolle des Genſonné Intereſſe zu erwecken vermag, beweiſt wohl am beſten, daß ſelbſt Felix „Nichts darin macht“, wie der techniſche Ausdruck bei den Schauſpielern lautet. Mlle. Cellier (la chanoinesse) macht reizend Toilette. Die übrige Beſetzung iſt: Brugnières: Delannoy; de Monnier: Parade; de Saint-Mauris: Munié; Changnyon: St. Germain; le Marquis: Colſon; Mme. du Pailly: Mad. Derieux; Tanois: Mlle. Laurence. Von den im Herbſt neu gegebenen Sachen ſind noch zwei recht nette, einaktige Blüetten zu erwähnen: „Les fourberies de Scapin“ von Th. de Banville,

das ſich, wie desſelben Dichters „Diane au bois“ durch ſeine poetiſche Diktion vortheilhaft auszeichnet, und „Les erreurs de Jean“ von Bercouſin, das von Anfang bis zu Ende leicht und lebendig iſt. St. Germain ſpielt in dieſen beiden Stückchen die Hauptrollen ganz vorzüglich.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

12. — 25. Januar. „Die unglückliche Ehe durch Delikateſſe“ (2 Mal). — „Romeo und Julie“. — „Des Meeres und der Liebe Wellen“. — „Eine vornehme Ehe“. — „Bürgerlich und Romantiſch“. — „Der Ring“. — „Edda“. — „Wenn man nicht tanzt“ und „Der Vater der Debütantin“. — „Emilia Galotti“. — „Adrienne Lecouvreur“. — „Eine Partie Piquet“ und „Die Bekenntniſſe“. — „Die Jungfrau von Orleans“. — „Der Kopiſt“ und „Cato von Eiſen“.

Φ. — Wir haben diesmal nur über die Neubeſetzung einzelner Rollen zu berichten. Den Lorenzo in der Shakeſpeare'ſchen Liebestragödie ſpielte Hr. Förſter, welcher offenbar mit gewohntem Ernſt und Fleiß an die Löſung dieſer Aufgabe gegangen war. Trotzdem vermochte es Hr. Förſter nicht, das Publikum für ſeinen Lorenzo zu intereſſiren. Ob die Schuld davon in einer vielleicht zu ſchlichten Auffaſſung des Charakters, und in dem zu beſcheidenen Vortrag der Sentenzen dieſes alten Waldgeiſtlichen, oder allein in der noch ſo lebhaften Erinnerung an Anſchütz, deſſen Organ, Accentuirung und Tonfall in ſolchen Rollen unwillkürlich mit jedem Vers uns im Geiſte nachklingen, wagen wir nicht zu entſcheiden.

In „Bürgerlich und Romantiſch“ hatte Hr. Franz Kierſchner den Sittig zugetheilt erhalten. Dieſem fleißigen und gewiſſenhaften Schauſpieler, der beinahe ausſchließlich in undankbaren oder unbedeutenden Rollen beſchäftigt iſt, war der warme und verdiente Beifall, den er für die gelungene und wirkſame Durchführung des allerdings dankbaren und unverwüſtlichen Badekommiſſärs erhielt, herzlich zu gönnen.

Nicht gleiches Lob können wir Hrn. Franz Kierſchner für die Durchführung einer ebenfalls neu übernommenen ähnlichen Rolle ſpenden. Sein Aſſeſſor Bitter in den „Bekenntniſſen“ war äußerlich zu heftig, zu unruhig, zu polternd. Die Heftigkeit, der Zorn, die Eiferſucht müſſen hier in der Form durch die dem „kleinen Beamten“, wie ihn Bauernfeld ſo trefflich zu charakteriſiren verſteht, eigene Schüchternheit, Zaghaftigkeit und Unterthänigkeit gedämpft erſcheinen, und gerade aus dieſem Konflikt entſpringt die komiſche Wirkung ſolcher Wiener Typen.

Endlich wurde Moriz von Sachſen in der „Adrienne“ Hrn. Sonnenthal zugetheilt, wodurch das ganze Stück entſchieden gewinnen mußte, da Hr. Baumeiſter niemals für dieſe Rolle gepaßt hat.

In dieſem ganzen zweiwöchentlichen Repertoir finden wir nur eine Vorſtellung, deren Eindruck ein ziemlich unbefriedigender war. Wir meinen die an Leſſing's Geburtstag vor ſchauerlich leerem Hauſe gegebene „Emilia Galotti“. Frl. Wolter iſt trotz aller äußerlichen Anſtrengung eine über jeden Begriff zahme Orſina, welcher man weder die geiſtige Ueberſpanntheit, noch die innere Zerrüttung anſieht, und welche die hier unumgänglich nothwendigen Waffen der bitterſten Ironie und des herbſten Spottes gar nicht in ihrer Macht hat. Ihr Lachen klang weit eher wie das der lebensluſtigen, heiteren Roſamunde in „Roſenmüller und Finke“, als wie das der verzweifelnden, zur Rache entſchloſſenen, verlaſſenen Geliebten des Prinzen Gonzaga. Auch der Odoardo des Hrn. Franz hat einen ſtark ſpießbürgerlichen Anſtrich, entbehrt der Größe und der Würde und mahnt an polternde Alte im Luſtſpiel. Hr. Wagner ſeinerſeits iſt als Appiani in der erſten Scene weit eher langweilig als melancholiſch. Hr. Lewinsky vergißt zu ſehr dem Prinzen gegenüber die durch den Hofton und die Etiquette gebotene ſcheinbare Ehrfurcht. Je mehr Marinelli ſich ſeiner geiſtigen Ueberlegenheit bewußt iſt, je ſicherer er weiß, daß er den Prinzen leitet und beherrſcht, je weniger darf er in der Form die vollſtändigſte Unterwürfigkeit des „Hofſchranzen“, wie ihn Appiani nennt, vermiſſen laſſen. Fr. Rettich und Hr. Stein finden auch, ſie keinen warmen aus dem Herzen kommenden Laut, er keinen charakteriſtiſchen Zug für die wirkſamere Geſtaltung ihrer Rollen. Somit bleiben nur Hr. Sonnenthal und Frl. Bognar in erſter Reihe und die HH. Förſter und Paulmann in zweiter, deren Leiſtungen als durchaus befriedigend zu bezeichnen ſind.

Fichtner will uns den Abſchied noch ſchwerer machen. Waren ſchon ſeine Wiederholungen des Klingsberg noch weit wirkſamer als deſſen erſte Darſtellung, ſo war er vollends als Baron Adolf in den „Bekenntniſſen“ und als Cato von einer geiſtigen Friſche, ja von einem jugendlichen Uebermuthe, welcher das ganze Publikum elektriſirte.

Digitized by Google

An der Wien.

Am 20. Januar: Ouvertüre zu Dobſa's „Anila"; von Bakody; Prolog von Weyl; Walzer von Strauß; „Nach der neueſten Mode", Scherz in 1. A. von Schleſinger; „Graf und Gräfin", Poſſe in 1. A. noch „Gräfin Guſte" bearbeitet von Btanl. Sämmtlich zum erſten Mal. Zweiter Akt aus „Die Piccolomini". — Zum Beſten der Singer'ſchen Holzvertheilung.

G. — Durch ein bunteres Programm hätte der wohlthätige Zweck der Vorſtellung kaum angedeutet werden können, eine wahre dramatiſche Rumforder-Suppe. Dabei denn freilich auch die gewöhnliche Erſcheinung, daß die Quantität erſetzen ſoll, was der Qualität abgeht. Es iſt bezeichnend, daß von dem ganzen Regiſter der Strauß'ſche Walzer die einzige Nummer war, die ſich eines durchſchlagenden Erfolges rühmen konnte. Hr. J. Strauß, welcher ihn mit ſeiner Kapelle ſelbſt exekutirte, war nicht undankbar und belohnte den ſtürmiſchen Beifall durch Zugabe von noch zwei Pieceu, wovon eine Polka-Mazurka durch ihre Melodik entſchieden den Vorzug vor dem etwas verſchwommenen Walzer verdiente. Die ungariſche Ouvertüre erging ſich in Disharmonien, ohne ſie recht zur Auflöſung zu bringen. Weyl's Prolog möchten wir von A bis Z eine Bettelſuppen-Paraphraſe nennen, von Frl. Gallmeyer im echteſten Bettelweib-Vaterunſer-Styl vorgetragen.

Den gewichtigſten Brocken ſollte wahrſcheinlich der „Piccolomini"-Akt mit Hrn. Dawiſan als Wallenſtein bilden. Allein einmal hat es mit ſolchen Bruchſtücken auch „ſein eigenes Bewenden", und zweitens, ſo nachdrucksvoll auch der Gaſt die einzelnen Stellen betonte, welche dem fataliſtiſchen Glauben des Helden zum Ausdrucke dienen, immer trat uns in der ganzen Geſtalt wieder mehr der ſcharfe Skeptiker als der von dunkler Macht getriebene Fataliſt entgegen. Von den dabei Mitwirkenden zogen ſich die Gäſte Frl. Berg und Frl. Chriſt und Hr. Dreßler noch am beſten aus der Affaire. Von den Einheimiſchen könnten wir Aehnliches nur bezüglich Hrn. Jäger ſagen.

In der kleinen Schleſinger'ſchen Novität iſt die auf die Spitze getriebene Unwahrſcheinlichkeit die ſchwächſte, oder richtiger geſagt, die ſtärkſte Seite. Uebrigens verläugnet auch ſie weder ihren Autor, noch deſſen Styl. Frl. Herzog und Hr. Findeiſen unterhielten dabei das Publikum auf's beſte Hr. Nott war eben ſo charakteriſtiſch im Spiel, wie in der Maske.

Von „Graf und Gräfin" war bloß der Titel und die Beſetzung der Guſte durch Frl. Bayer neu. Sonſt iſt es dem Wiener Publikum von Frl. Schramm's Gaſtſpiel unter dem Titel „Gräfin Guſte" bekannt, und wurde auch als dieſes beſprochen. Frl. Schramm hatte vor ihrer diesmaligen Nachfolgerin etwas mehr Delikateſſe in der Erſcheinung und etwas Schalkhaftigkeit zugleich voraus, wodurch ihre Darſtellung entſchieden gewann; ohne daß wir hiedurch dem Verdienſt Frl. Bayer's irgendwie zu nahe treten wollen.

Wiener Konzertbericht.

Quartette.

Laub und Hettmesberger.

m.— Die ſechſte Laub'ſche Soirée am 12. Januar zählte nicht zu den glücklichen. Unter den drei Cherubini'ſchen Quartetten iſt das in Es-dur, welches zu Anfange geſpielt wurde, das ſchwächſte und wenigſt dankbare. Ueberhaupt iſt Cherubini im Quartett nicht heimiſch: man würde oft glauben, vier Inſtrumente, die ſich mit einer für dies beſcheidene Maß reduzirten Symphonie abplagen, zu hören, die Klangfarbe iſt ſelten anhaltend befriedigend und das dramatiſche Element zu vorherrſchend. Nur das allerliebſte Scherzo, deſſen Trio wohl als das Urbild der unzähligen derartigen ſpäteren Schöpfungen von Mendelsſohn und Konſorten gelten kann, vermochte das Publikum zu erwärmen. Die mit allzugroßer Bereitwilligkeit geleiſtete Wiederholung hätte ſich übrigens Hr. Laub erſparen können.

Die hierauf folgende ſchöne Sonate für Klavier und Violine von Seb. Bach gehört mit zu jenen Werken des großen Meiſters, welche auch noch für ſpätere Jahrhunderte die immer gleiche Friſche und Lebensfähigkeit bewahren werden. So wenig wir uns einverſtanden erklären können mit dem übertriebenen Bachkultus, der bei Manchen zu einer wahren Bachmanie ausartet, und Alles was Bach geſchrieben unbedingt als bewunderungswürdig hinſtellen möchte, ſo ſehr müſſen wir es bedauern, daß gerade ſeine Sonaten für Klavier und Violine ſo ſelten geſpielt und überhaupt bei der Wahl unter den Schätzen, die er zurückgelaſſeu hat, nicht mit mehr Gewiſſenhaftigkeit vorgegangen wird. Hr. Derffel ſpielte den Klavierpart mit der an ihm gewohnten Klarheit und Gründlichkeit der Auffaſſung, mit feiner und den Styl der Kompoſition nie verletzender Schattirung; nur, wie uns dünkt, in etwas zu beſcheidener und diskreter Weiſe.

Digitized by Google

Als dritte Nummer kam Beethoven's wild-düsteres Zmeskal'sches Quartett zur Aufführung, ohne jedoch die erwartete Wirkung zu erzielen. Wir haben bereits Anfangs diesen Abend als keinen glücklichen bezeichnet. Hr. Laub war auffallend übel disponirt. Vielleicht trug auch eine neue oder schlechte Saite die Schuld an den oft bedenklichen Intonations-Schwankungen. Auch brachten es die vier Herren zu keiner einheitlichen Stimmung, was besonders im Beethoven'schen Quartett sehr störend wirkte.

Das Programm der sechsten Hellmesberger'schen Quartett-Produktion am 15. d. M. war zusammengesetzt aus Spohr's D-moll-Quartett, Schumann's Klavier-Quintett (am Piano Frl. Geisler) und Mozart's G-moll-Quintett (zweite Viola Hr. Bachrich), sämmtlich Werke, über welche der strengste aller Richter, die Zeit, approbirend entschieden und bezüglich welcher, in der Hauptsache wenigstens, kein Parteistreit mehr besteht, deren jedes ferner seinen Autor in würdigster und charakteristischer Weise repräsentirt, in dem Maße, daß wer irgend eine der obgenannten drei Kompositionen nicht gelten lassen wollte, auch den betreffenden Meister insgesammt verwerfen würde. Wer überhaupt Spohr goutirt, wird erfreut gewesen sein die zahlreichen Schönheiten eines der bedeutendsten Quartette dieses Meisters mit solcher Vollendung zur Geltung gebracht zu hören. Dasselbe hätten wir bezüglich der Wahl und der Wiedergabe von Schumann's Quintett zu bemerken. Schumann's Stern kulminirte, als er dieses herrliche Werk schrieb, mit dem noch viele (nur allzuviele) berufene und unberufene Pianisten der Gegenwart und künftiger Tage zu paradiren sich bestreben werden. Frl. Geisler speziell betreffend, haben wir zu sagen, daß sie ihrer nichts weniger als leichten Aufgabe in ehrenvollster Weise Genüge leistete — ihr Spiel ist korrekt, brillant, energisch und fern von Manier; einzelne Stellen, wie z. B. die Oktaven-Gänge im Scherzo, traten ganz besonders wohl hervor. Zum Schlusse kam das chef-d'oeuvre seiner Gattung: Mozart's G-moll-Quintett — eines jener seltenen Werke, die den Eindruck machen, als hätte dessen Urheber gar kein Verdienst, denn die Gedanken sind vom Himmel gefallen, so daß sie der Finder nur aufzulesen hatte, und in der Ausarbeitung erscheint Alles so nothwendig, gerade so wie es ist, als hätte sich der Autor abermals eigentlich nichts darauf zu Gute zu thun, daß er Alles genau so gemacht hat, was gar nicht anders hätte ausfallen können.

Das schönste Lob aber, das wir den Exekutanten spenden können, ist: sie machten, daß wir, so lange wir horchten, sie selbst gänzlich vergaßen.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremser.

Zweite Produktion, am 22. Januar.

H—l. Den Beginn dieses Konzerts machte ein Sextett (Manuskript) für Klavier, Violin, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe und Horn von Karl Seyler, Domkapellmeister in Gran, vorgetragen von den HH. Franz Doppler, Kleinecke, Wrany, Ullman, Moser, und den Konzertgebern.

Hr. Seyler ist in der musikalischen Welt als Kirchenkomponist vortheilhaft bekannt und für diejenigen, die ihn als solchen kannten, mochte es von besonderem Interesse sein, zu sehen, wie er sich im Fach der Kammermusik zu bewegen vermöge. Jedenfalls ist dieses Sextett ein Werk, das Achtung verdient, indem es mit Gewissenhaftigkeit und Geschick gearbeitet ist, die verschiedenen Instrumente zur Geltung zu bringen weiß, ohne den einheitlichen Charakter des Tonwerkes zu beeinträchtigen und überall die kundige Hand des Kontrapunktisten verräth. Im Adagio ist der wirksam harmonisirte Gesang durch fugirte Stellen, die an Seb. Bach erinnern, unterbrochen und der letzte Satz hat ansprechende Motive, die nur zu sehr in die Breite gezogen sind. Auch ist mitunter jene leichte Hand zu vermissen, die allein solchen Kompositionen die nöthige Grazie zu verleihen vermag. Der Vortrag war ausgezeichnet, das Werk wurde beifällig aufgenommen.

Eine Toccata und ein Rondo, komponirt von Hrn. Kremser, fanden reichen Beifall. Die Toccata ist wirksam im Style Seb. Bach's angelegt und wurde prägnant ausgeführt. In dem wenig ansprechenden Rondo behandelte Hr. Kremser das Klavier mitunter gar zu unsanft.

In einer von Hr. Kremser komponirten Seenade für Klavier, Horn und Violine ist der getragene Gesang des Horns zuerst von Violinfiguren umspielt, bis dann die Violine sich ihm wetteifernd anschließt. Das Horn des Hrn. Kleinecke war so einschmeichelnd, daß die Violine des Hrn. Hofmann ihm nicht das Gleichgewicht halten konnte. Das große Duo über Motive der „Hugenotten" für Klavier und Violine von Thalberg und Beriot wurde von den Konzertgebern im Ganzen recht gut, theilweise aber mit zu großer, die Schönheit des Tons beeinträchtigender Energie gespielt.

Der Hofopernsänger Hr. Dalsy sang das schöne Rubinstein'sche Lied des Mirza-Schaffy „Ach, wenn

es nur ewig so bliebe". Wer es nicht von den Sängern Wolf und Reichard gehört, mag zufrieden gewesen sein. Lebhaft hervorgerufen, gab er das Shakespeare'sche „Ständchen" von Schubert zu. Der Schauspieler des Wiedener Theaters Hr. Friese deklamirte mit großer Wirkung, aber vielen outrirten Akzenten, ein scherzhaftes Gedicht „Amor als Präsident eines Damen-Reichsrathes", dessen viele Anspielungen auf den Reichsrath vor dem Schottenthore großen Anklang fanden. Stürmisch applaudirt, deklamirte er ein zweites komisches Gedicht. Der Saal war überfüllt.

Philharmonische Konzerte.

Zweites Konzert des zweiten Cyklus, am 22. Januar.

/.— Unser Glaubensbekenntniß bezüglich der sogenannten „Programm-Musik", wie wir es nie verhehlt, und erst kürzlich in der Kritik einer musikalischen Broschüre in d. Bl. veröffentlicht, ist ein sehr einfaches. Wir verlangen nämlich von einem Musikstück drei Dinge: erstens Musik, zweitens Musik und drittens Musik. Bietet uns der Tondichter schöne musikalische Gedanken in schöner, oder auch nur interessanter Form, sei es auch in fremdartiger Weise, dann können wir ohne weiteres auch ein Programm dazu in den Kauf nehmen. Mag uns der Komponist erzählen, auf welche Art er zu seinem Stoff gekommen, welches Gedicht ihn dazu begeistert hat, welche Gefühle er musikalisch schildern wollte, wir werden sogar ein wenig Bombast in der Erläuterung uns gefallen lassen und selbst Hrn. Peter v. Cornelius als gewandten Uebersetzer anerkennen, alles der Musik zu liebe. Diese muß es aber auch verdienen, daß wir ihr Opfer bringen, die Hauptsache muß an sich gut sein, wenn man fremdartige Begleitung willkommen heißen soll. Wo dem Komponisten als solchen nichts einfällt, als daß er Byron oder Tasso bewundert, speziell nichts Musikalisches einfällt, da ist das Programm nur eine schlechte Maske, welche die künstlerischen Blößen nicht verdeckt, ein anspruchsvolles Surrogat, welches Einbildungen anstatt der Ideen hinstellt, Ostentation anstatt der Kraft, Affektation anstatt der Wahrheit.

Die kühle, fast abweisende Aufnahme, welche Liszt's symphonische Dichtung „Tasso" am vorigen Sonntag im philharmonischen Konzert gefunden, läßt annehmen, daß das Publikum in seiner Mehrzahl solche oder ähnliche Erwägungen in ihrer tadelndsten Anwendung auf die genannte Novität bezog, — und wir unsererseits finden keinen Grund diesem Urtheil nicht beizustimmen. Allerdings soll nach einmaligem Hören die Kritik nicht aburtheilen, möglicherweise könnte eine Wiederholung des Musikstückes uns eines Besseren belehren. Der erste Eindruck aber, und nur diesen haben wir hier zu konstatiren, war ein entschieden ungünstiger. Das für uns neue Musikstück, welches Liszt für Weimar zum hundertjährigen Geburtstag Göthe's, speziell zu dessen „Tasso" schrieb, — und bei dieser Gelegenheit sonderbarer Weise sich von Byron inspiriren ließ, — das Musikstück scheint uns schon in seiner äußerlichen Konstruktion sehr unförmlich, da es, zwischen Ouvertüre und Symphonie schwankend, an und für sich, und mit Rücksicht auf den kargen musikalischen Nahrungsstoff zu lang, mit Rücksicht aber auf seine weitreichenden Intentionen zu kurz ist. Tasso in Venedig besungen, in Ferrara unglücklich, in Rom triumphirend, Glorie und Tod, Klage und Triumpf („Lamento e trionfo"), alle diese Momente, wenn man mit dem Komponisten annehmen will, daß sie in Töne „umgesetzt" werden können, sollten in diesen einen Satz zusammengedrängt werden. Daher von vornherein ein Beginnen von allerlei Motivtheilchen, lauter Anfänge ohne genügenden Raum, sie durchzuführen, wohl auch ohne die dazu gehörige Erfindungsgabe. Ist doch die einzige Melodie der Liszt'schen Komposition nicht von Liszt, sondern ein venetianischer Volksgesang, eine Melodie, „auf welche (sagt das Programm) wir venetianische Lagunenschiffer drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörten". Zu dieser langgezogenen, nicht hervorstechenden, doch immerhin stimmungsvollen Melodie gelangen wir durch eine noch langsamere Einleitung, die in ihrer pathetischen Anlage ebenfalls nicht ohne Stimmung ist. Man beruhigt sich zum mindesten mit dem Gedanken, daß eine derlei Einleitung zu etwas Bedeutendem führen könnte, etwa zu einem musikalischen Hauptthema und dessen mannigfaltiger Durchführung. Davon bekommen wir aber nichts zu hören. Selbstständige Themen haben wir keine zu entdecken vermocht und das erborgte Lagunenlied verrinnt theils im Sande landläufiger Phrasen, theils wird es durch barocke Posaunen-Unterbrechungen schmetternd unterbrochen. Es ist wie gesagt möglich, daß eine Einsicht in die Partitur und wiederholtes Hören einzelne geistvolle Züge mehr hervortreten ließe und den Reiz und gewisser starker Instrumentirungsgewürze angenehmer machte. Der erste Eindruck hat uns nicht einmal diese von Liszt zu erwartenden Vorzüge zum Bewußtsein gebracht, vielmehr störten uns recht handgreifliche Reminiscenzen an Richard Wagner und ließen uns nicht einmal den

Kraft, das Barocke der Liszt'schen Musik als originellen Zug der Liszt'schen Muse zu erkennen. Unsere Versuche, das Dargebotene schön zu finden, waren damit aus ihren letzten Verschanzungen getrieben, und wir konnten nicht umhin, das strenge Urtheil des Publikums mindestens erklärbar zu finden.

Das Konzert hatte mit einer selten gehörten Ouvertüre von Beethoven begonnen, derjenigen in C, op. 115, die der Meister dem Komponisten A. Radziwill gewidmet hat. Wir gestehen überrascht gewesen zu sein von der Lieblichkeit dieser Komposition, die wir nie sehr beachtet und niemals öffentlich gehört hatten; sie ist theilweise in Mozart'schem Geiste konzipirt, bringt eine Fülle freundlicher Melodien und feiner Einzelzüge und athmet eine temperirte Heiterkeit, wie sie bei Beethoven sehr selten ist. Sie wurde ungemein frisch gespielt, nur gegen den Schluß hin hätten die Primgeiger präziser eingreifen sollen.

Darauf folgte Schumann's Klavierkonzert in A-moll, eine seiner schönsten, weil melodienreicheren Kompositionen, in welcher namentlich im ersten und zweiten Satz das Frage- und Antwortspiel zwischen dem Klavier und den Bläsern mit wunderbar stimmungsvoller Poesie vertheilt ist. Frl. Hauffe aus Leipzig spielte den Klavierpart vortrefflich: mit aller Zartheit und mehr Kraft des Anschlags, als Damen sonst deren zu besitzen pflegen. Ihr Spiel macht ihrem Talente, aber auch der Leipziger Schulbildung (wenn wir nicht irren, ist sie eine Schülerin des verehrten Meisters Moscheles) alle Ehre.

Die dritte Nummer war Weber's „Aufforderung zum Tanze" instrumentirt von Berlioz, welche den meisten Effekt hervorbrachte. Dank der in ihrer Art genialen Komposition, der äußerst effektvollen Instrumentirung und der lebendigen und feinen Aufführung. Das Stück wurde von einem Theil des Publikums zur Wiederholung verlangt und diese leider auch nach einigem Zaudern wirklich geleistet. Wir können uns nur wiederholt auf's entschiedenste gegen diesen Usus erklären. Diejenigen, die solches verlangen, sind entweder falsche Enthusiasten, oder sie täuschen sich selbst und fühlen sich dann nach der Wiederholung enttäuscht, denn bei jeder solchen Wiederholung verliert das Musikstück an dem Reiz, der sie veranlaßt hatte, an dem Reiz der spontanen Wirkung und des stimmungsvollen Vortrags. Wenn aber die HH. Dirigenten wieder anfangen, solchen Wünschen nachzugeben, so wird diese Kenntniß ihrer Nachgiebigkeit sofort immer öfter benützt werden und aus dem Ausnahmsfall wird bald wieder, wie es vor Jahren war, ein regelmäßiger Mißbrauch.

Daß nach solchem Erfolg der beiden Mittelstücke das Liszt-Finale nur um so ärger abfallen mußte, war gerade kein Wunder.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel

„Melem Sivene". Fem Sange til Texter af N. Lenau's „Schilflieder", componerede for een Sengstemme med Pianoforte of P. Holse. Kopenhagen, C. C. Lose und Delbanco.

H—l. Diese musikalische Bearbeitung der Lenau'schen Schilflieder: 1. „Trüben geht die Sonne scheiden", 2. „Trübe wird's, die Wolken jagen", 3. „Auf geheimem Waldespfade", 4. „Sonnen Untergang", 5. „Auf dem Teich dem regungslosen", mit zu Grunde gelegtem deutschen und dänischem Texte, ist in der Art der modernen Liederkomponisten, an deren Spitze Robert Schumann und Franz Robert stehen, gehalten.

Es ist mehr eine Umkleidung der Worte mit Tönen, die sich jedem Zuge der im Gedichte ausgesprochenen Stimmung anzuschmiegen und sie durch die unmittelbare Wirkung der Tonsprache auf das Gemüth möglichst zu verstärken suchen, als eine selbständige musikalische Gestaltung des gegebenen Inhalts in melodischen Formen. Hiernach kann zwar von einer vollkommen ästhetischen Befriedigung keine Rede sein; denn es fehlt der eigentliche musikalische Reiz, der keiner Musik, selbst der ernstesten und gedankentiefsten nicht, fehlen soll; allein die Haltung dieser Lieder ist eine durchaus edle, charakteristische, der Ausdruck ein tief innerlicher: der Tonsetzer scheint sich in die Gefühle und Anschauungen des Dichters ganz hineingelebt zu haben, es ist derselbe erregte Puls, derselbe schwermüthige Blick. Namentlich haben jene Momente, welche die Stimmung durch Naturschilderungen vermitteln, das Gepräge überzeugender Wahrheit, wie beispielsweise die mächtige Wirkung der Begleitung im zweiten Liede bezeugt. Im Ganzen gehören diese Lieder mit ihrem energischen Ausdrucke jedenfalls zu den besten Erzeugnissen dieser Art in unserer Zeit.

„Ave Maria" (von Frl. Adelina Patti gesungen) mit lateinischem und deutschem Texte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von J. Beranek. Wien, bei Karl Haslinger.

Weihevoll vorgetragen, wird diese in entsprechendem Style gehaltene Komposition ihre Wirkung nicht verfehlen, und kann daher Freunden einfachen kirchlichen Gesanges empfohlen werden.

„Die Wallfahrt nach Kevlaar", Ballade von Heinrich Heine, für eine Mezzo-Sopran-Stimme mit Begleitung des Klaviers von R. Schweida. 5. Werk. Wien, bei Karl Haslinger.

Erinnert lebhaft an die Art der Löwe'schen Balladen. Da der Inhalt des Gedichtes an sich ergreifend ist und durch

die Heine'ſche Behandlung alles mögliche Relief erhalten hat, das auch dem Tonſetzer zu ſtatten kömmt, ſo kann die Wahl als eine glückliche bezeichnet werden. Die Ausführung iſt lobenswerth und das Geſangsſtück dürfte auch zu öffentlichen Produktionen gut verwendbar ſein.

„In einem kühlen Grunde", Gedicht von Freih. v. Eichendorff, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte von Felix Kles. Schweidnitz, bei Karl Plahn.

Die Melodie iſt zu gewöhnlich, die Charakteriſtik zu oberflächlich, um ein Behagen an dieſem Liede finden zu können. Einem nachſichtigen Geſchmacke mag es allenfalls, da es fließend und gut ſingbar iſt, zur Abwechslung dienlich erſcheinen.

„Die blauen Frühlingsglocken", Gedicht von Ludwig Ihlefeld, Duett für Sopran und Bariton (oder hohen Baß) mit Begleitung des Pianoforte, kompanirt und Fr. Kainz-Prause gewidmet von Albert Eilers. Prag, Schatek und Wetzler.

Gibt ſich ohne Prätention und iſt gut ſingbar.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Königliche Kritik. Schauſpiel-Repertoir. „Edda". Vorſtadt-Novitäten.) Die k. General-Intendanz ſah ſich unterm 8. Januar d. J. genöthigt, eine „Mittheilung an das Schauſpielperſonal" zu veranlaſſen, die in lithographirtem Abklatſch jedem einzelnen Bühnenmitgliede zuging. Das Schriftſtück bringt dem Geſammtperſonale des k. Schauſpiels eine ſo wichtige wie tief einſchneidende Aeußerung aus dem Munde Sr. Maj. des Königs zur Kenntniß, die der Intendanz über die Darſtellung der Luſtſpiele „Die Kompromittirten" und „Rezept gegen Schwiegermütter" — „Zufriedenheit", dagegen über die der Tragödie „Struenſee" — „allerhöchſte Unzufriedenheit" ausdrückt. Das ernſte Schauſpiel ſei im Allgemeinen „ohne Ausnahme" weder mit Wahrheit, noch mit Schönheit dargeſtellt worden. Ein „geſpreizt pathetiſcher" Ton habe die Sprache der Darſteller zu weit von Natur, Wahrheit und Schönheit entfernt. Im ferneren Verlauf macht die k. Intendanz es der Direktion und Regie zur Pflicht, auf dieſe vorbenannten Momente ein „wachſames Auge" zu haben, damit durch deren Ausmerzung der frühere noch in der Erinnerung bewahrte Glanz des k. Schauſpiels wieder gewonnen werde. — Das zum erſten Male am 14. Januar aufgeführte Drama Joſef Weilen's, „Edda", hat in ſeinem zweiten und dritten Akt einen lebhaften Eindruck hinterlaſſen, der aber durch den Abſchluß der Dichtung weſentlich beeinträchtigt ward. Sprache, Phantaſie, Feuer und lyriſcher Schwung, kräftige Charakteriſtik einzelner Figuren machten uns mit einem Dichter bekannt, deſſen Entwickelungsperiode noch nicht abgeſchloſſen ſein dürfte und von deſſen poetiſcher Begabung wir noch in Zukunft ſchöne reifere Früchte mit Recht erwarten können. Wir berichten gern, daß alle Mitwirkenden Fleiß und Hingabe für ihre Vorwürfe an den Tag legten, doch mit dieſen trefflichen Eigenſchaften allein vermochte man es nicht, den Werth und die Schönheit des Werkes in eine volle künſtleriſche Erſcheinung zu bringen. Nennen wir die Damen Erhart (Edda), Jachmann (Erſabé), die HH. Landvogt (Carpezan), Grua, Berndal und Braunhofer. Beifall und Hervorruf ſpendete das kaum zur Hälfte beſetzte Haus mit aufrichtiger Theilnahme; die zwei darauf folgenden Vorſtellungen des in Rede ſtehenden Drama's waren faſt noch ſchwächer beſucht. Zu Gaſtſpielen ſollen Frl. Wolter und Hr. Dawiſon erwartet werden. Neu angenommen ſind die Stücke: „Prinzeſſin Montpenſier" von Brachvogel, und „In der Heimath" von Ch. Birch-Pfeiffer. In der Oper begann mit beifälligſter Aufnahme Frl. Artôt ihr dreimonatliches Gaſtſpiel als Antoinette in Auber's „Geſandtin." In der Wilhelmſtadt ſind die Novitäten „Partie Whiſt", ein dreiaktiges Luſtſpiel von E. Hildebrand, und ein von Julius bearbeiteter Schwank „Blaustrumpf" ungnädig entlaſſen, doch ſpielten im erſten Stück beſonders Hr. Rüger (Bazelius) und im zweiten Frl. Heyne und Hr. Thomas recht brav. Offenbach's „Schöne Weiber in Georgien" wurden zum erſten Male mit vielem Glück in der Darſtellung gegeben. Die Direktion bemüht ſich, die „Schönen" zu einem Zugſtück zu machen. — In der Viktoria trat Hr. Hendrichs zu ſeinem Benefice zum erſten Male in einem von Herrmann nach dem Franzöſiſchen bearbeiteten Schauſpiel: „Molière" auf. Hr. Hendrichs demonſtrirt nach Kräften; wir zweifeln aber ſtark an ſeinem Erfolg. Die Intendanz der k. Schauſpiele wird ihm nach dieſem Gaſtſpiel — treten nicht höhere Mächte dazwiſchen — ihre Hallen nicht wieder öffnen. Frl. Brrl, die Partnerin des Künſtlers, iſt mit leidlichem Talent begabt. — Bei Wallner warf man ſich wieder dem neueinſtudirten „Demi Monde" in die Arme. Der hier zum erſten Male gegebene Schwank: „Er iſt kurirt!" wollte trotz des hübſchen Spiels des Frl. Schramm und des Hrn. Baillant nicht zünden. Von Meyſel hat ſich Hr. Weirauch verabſchiedet. Die neue Poſſe: „Nichts Gewiſſes" fand eine ziemlich beifällige Aufnahme. — Bei Krall konzertiren die Brüder Lamoury, Virtuoſen auf Cello und Geige. Neu: „Eine Frau, die an der Börſe ſpielt", „Mein Trompeter für immer". In der Vorſtadt: „Almenrauſch und Edelweiß".

—sch.— **Leipzig.** (Das Schauſpiel im Dezember). Emil Devrient, ſchon im November hier zweimal Gaſt, kehrte im Dezember nochmals zu uns zurück, und zwar mit einer jungen Kollegin aus Dresden, Frl. Anna Langenhaun. Das Heroinenfach dürfte die eigentliche Domäne des unzweifelhaft bedeutenden, wenn ſchon noch nicht völlig künſtleriſch entfalteten Talentes dieſer Dame ſein. Sie hat etwas Energievolles in ihrer Auffaſſung und Darſtellung, etwas Gebietendes und Ueberlegenes bereits auch in ihrer äußerſt vortheilhaften, imponirenden Erſcheinung. Ihre Iſaura in der „Schule des Lebens" und Ellena in „Rubens in Madrid" mag noch ſorgfältigere Ausarbeitung vertragen, an ſo manchen Stellen war doch aber auch jetzt ſchon die rechte Vertiefung in Situation und Charakter bemerkbar. Don Ramiro und Rubens ſind hinlänglich bekannte, häufig ſchon geſehene Glanzleiſtungen Emil Devrient's, deren edle und angenehme Wirkung auf das Gemüth des Zuſchauers ſich von neuem ſchön bewährte. Von den Uebrigen ragte Hr. Claar als Schall Pedrilla hervor. Im zweitgenannten Stück markirte Hr. Deutſchinger den Gemahl Ellena's im Ganzen zu ſtark,

d. h. er hielt die Geſtalt in den Umriſſen des „Böſewichtthums“, ohne daß doch hiefür ein innerer Grund vorhanden wäre. Die letzte Rolle Devrient's, ohne Frl. Langenhaun, war ſein berühmter Hamlet. Die Darſtellung der Shakeſpeare'ſchen „Gedankentragödie“ war in ihrer Geſammtheit keine recht gelungene. Claudius, Polonius, Ophelia entſprachen nirgends irgendwie höheren Anforderungen. Namentlich der König zeigte ſich von Anfang an gleich zu gedrückt, zu unruhig und ſchwankend. Wir denken, dieſen Menſchen, „der immer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke ſein“, genire von vornherein das Gewiſſen noch keineswegs. — Der Held des Tages wurde im Monat Dezember für unſer Bühnenleben Hr. Anton Aſcher. Derſelbe hatte ſonderbar genug hier noch nie gaſtirt, aber das Publikum überzeugte ſich nunmehr, daß der Ruf nicht log, welcher genannten Künſtler zu einem Matador ſeines Faches oder vielmehr zum Begründer und eigentlichen oder einzigen Träger desſelben macht. Am erſten Abend des Gaſtſpiels ſchien man ſich noch nicht ſofort in geiſtigen Rapport zu dem Fremdling ſetzen zu können, der zweite aber bereits brach das Eis, und nun nahm Hr. Aſcher vollſtändig Beſitz von der Gunſt unſerer Theaterfreunde, die ihn ſchließlich nach neunmaligem Auftreten mit freundſchaftlichſter Wärme entließen. Er ſpielte die folgenden Rollen: Richard Weiß in „Dir wie mir“, Rauſcher in der „Liebſchaft in Briefen“, Walter im „Präſident“, Carbonal in „Ich werde mir den Major einladen“, Bornheim in „Er weiß nicht, was er will“, Kaunitz in „Ein Wort an den Miniſter“, Montjoye, Norden in „Wo bringt man ſeine Abende zu?“ Meiſter im „30. November“, Theodor in „Onkel und Neffe“, Wieſel in „Vier Uhr Morgens“, Lambert in der „Hochzeitsreiſe“, Doktor Peſchke, ſowie zuletzt noch Baron Adalf in den „Bekenntniſſen“. In all' den kleineren Genrebildern voll glänzender Laune ſchöpferiſchen Humors und feinſter Beobachtung der heiteren Seiten des Lebens, gab uns Hr. Aſcher das künſtleriſch Bedeutendſte doch in ſeinem Mantjaye. Hier ſtand der Humoriſt plötzlich als ernſter, gewiegter Charakterdarſteller vor uns. Wir waren überraſcht von dieſer ſo vollkommenen Veredelung. Der Gaſt ſpielte die ſchwierige Partie mit einer Gewandtheit und Beherrſchung des Inhalts und der Farm, welche an die Manier franzöſiſcher Künſtler erinnert. Das Stück ſelbſt war für hier noch neu. Wir können es in der That begreifen, wie daſſelbe in Paris ja außerordentliches Aufſehen und Furore zu machen im Stande geweſen iſt. Es trifft ſo recht in's Herz unſeres ſozialen Daſeins und enthüllt die geſellſchoftliche Kolamität des Zeitalters ſchonungslos, um dann freilich, einigermaßen unerwartet, zur Radikalkur nichts Anderes empfahlen zu halten, als Frömmigkeit, wie ſie die Kirche will. Geſunder wäre es doch jedenfalls, wenn die kranke Geſellſchaft aus ſich ſelbſt heraus die Kraft zur Geneſung zöge. — Unſer einheimiſches Perſonal erhielt durch Aſcher's Gaſtſpiel vielfältige Gelegenheit, ſein Bewandertſein im Styl der feineren Komödie zu zeigen. Wir erwähnen namentlich die HH. Auburtin und Claar in verſchiedenen Rollen, Hrn. Dentſchinger als vorzüglicher Darſteller des Saloman Oppenheimer in „Ein Wort an den Miniſter“, Hrn. Hock, Hrn. Herzfeld und Frl. Gröſſer (Brandin, Sorelles und Henriette in „Mantjoye“), ſowie vor Allen Frl. Luiſe Götz, deren Tiſchlerin in der „Liebſchaft in Briefen“, Antonie in der „Hochzeitsreiſe“, Julie in den „Bekenntniſſen“ und Cäcilie in „Montjaye“ insgeſammt höchſt anmuthige weibliche Geſtalten waren. Von ſanftigen Aufführungen des Monats nennen wir kurz nach das alte Holtei'ſche Stück: „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, mit einer tief gefühlten, ergreifenden Leiſtung des Hrn. Haniſch als Heinrich.

Lokales.

„Das letzte Mittel“ Luſtſpiel in 4 Akten van Fr. v. Weiſſenthurn, welches Stück Fichtner zu ſeiner Abſchiedsvorſtellung am 31. d. M. gewählt hat, wurde vor bald 45 Jahren am 3. Oktober 1820 zum erſten Mal aufgeführt. Wir laſſen hier die ſämmtlichen Beſetzungen, welche dieſes Stück erfahren hat, folgen. Graf Sonnſtedt: Hr. Koderwein, Hr. Kettel (1826), Hr. Fichtner (1830), Hr Lukos (1837), Hr. Baumeiſter (1855), Hr. Sonnenthal (1865); — Baron Gluther: Hr. Korn, Hr. Kettel (1837), Hr. Fichtner (1843—1865); — Baconin Waldhüll: Mad. Löwe, Dlle. Müller (1830), Mad. Fichtner (1842), Frl. Neumann (1855), Frl. Boßler (1857), Fr. Gadillon (1865);— Frau Düthelm: Mad. Weiſſenthurn, Dlle. Hruſchka (1830), Mad. Winterſteiner (1843), Fr. Fichtner (1855), Fr. Koderwein (1865); — Ida ihre Tochter: Dlle. Weiſſenthurm, Mad. Anſchütz (1826), Mad. Fichtner (1830), Dlle. Neumann (1838), Frl Hartmann (1855), Frl. Gaßmann (1857), Frl. Mathes (1865); — Fr. v. Silber: Mad. Kaberwein, Mad. Löwe (1830), Mad. Brede (1835), Mad. Haizinger (1845—1865); — Betty: Dlle. Teimer, Dlle. Bandini (1831), Dlle. Wildauer (1839), Mad. Lieder (1845), Frl. Mittell (1855), Frl. Gutperl (1857), Frl. Hiller (1865);— Andreas: Hr. Wagner, Hr. Theodar Wagner (1845), Hr. Arnsburg (1855—1865). — Die verſchiedenen Gäſte welche in dieſem Stücke aufgetreten ſind, haben wir in dieſes Verzeichniß nicht aufgenommen.

Frl. Wildauer will, dem Vernehmen nach, nicht allein der Oper, ſandern auch dem Schauſpiel entſagen. Mit einſtimmigem Bedauern iſt dieſe Nachricht aufgenommen worden, und mit Recht wird vielfach der Wunſch laut, es möchte die Künſtlerin bewogen werden, zu den Brettern, auf denen ſie einſt heimiſch war, zum Burgtheater nämlich zurückzukehren. Dort würde ſie, bei zweckmäßiger Beſchäftigung, noch Jahre hindurch eine rühmliche Thätigkeit entfalten können.

Drei große Original-Novitäten ſind im Burgtheater zur Aufführung angenommen worden: „In der Heimath“ von Fr. Birch-Pfeiffer, „Prinzeſſin Montpenſier“ von Brachvogel und „Katharina Haward“ van Gottſchall, in der „Katharina Howard“ hat Frl. Wolter die Titelrolle und ſind neben ihr die Damen Mathes und Wetzel, die HH. Gabillon, Förſter, La Roche, Franz, Lewinsky, Sonnenthal und Franz Kierſchner beſchäftigt.

Im Burgtheater tritt mit erſtem März Hr. Kraſtel, bisher in Karlsruhe, ein Engagement an.

Die Repriſe von Bauernfeld's Schauſpiel „Der deutſche Krieger“, welche ſchon einige Zeit auf ſich warten läßt,

ſoll endlich doch zunächſt ſtatthaben. Das Stück dürfte jedenfalls auch jetzt wieder Intereſſe erregen.

Hofſchauſpieler Lewinsky hat dieſer Tage das ſogenannte „Dekret", d. h. die definitive Anſtellung am Burgtheater erhalten.

G.— **Das Bregtheater** unterbrach vorgeſtern ſeine Fichtner-Abende durch die Vorführung drei kleiner Novitäten. Die erſte, ein Bauernfeld'ſches einaktiges Luſtſpiel „Frauen Freundſchaft", war eine charmante pſychologiſche Studie, welche, eingehüllt in einen aus bunten Seidenfäden gewebten Dialog, ein nach ziemlich friſches Thema aus der unerſchöpflichen Vorrathskammer „Frauenherz", mit geſchickter Hand löſte. Die beiden polaren Stimmlagen weiblichen Temperaments, raſches Feuer und zarte Sinnigkeit, fanden in Fr. Gabillon und Frl. Baudius, namentlich aber in erſterer, ebenſo glückliche Vertretung, wie das männliche „Reagens" in Hrn. Sannenthal. — Viel weniger glücklich war Hr. v. Bauernfeld in dem in Berlin durchgefallenen Luſtſpiel „Excellenz". Ein poſſenhaftes Motiv, zerfahrene, unklare Behandlung, unmögliche, gewaltſam behandelte Charaktere reichen einander die Hand, um das Produkt zu einem mißlungenen zu machen; und wenn das Publikum trotzdem dabei in guter Laune blieb, gehört das Verdienſt einzig und allein der farcirten Charge des Hrn. Beckmann. In mehr dieſer aus der ſeinen, deſto weniger machten die Uebrigen aus ihren Rollen. Hr. Gabillon ſchlug einen zu burſchikoſen Ton an, Hr. Baumeiſter konnte ſeinem Demokraten weder Geſtalt noch Farbe geben, und Frl. Mathes ſprach in der Auseinanderſetzung mit Richard auf einmal von Tönen ihres Herzens, die ihr bis darthin ziemlich mattes Spiel nicht hatte vermuthen laſſen. — Das „Rezept gegen Schwiegermütter" kennen unſere Leſer ſchon von ſeiner vorigwöchigen Aufführung am Carltheater. Wir haben es hier alſo nur mit der von dort verſchiedenen Ueberſetzung und der Darſtellung zu thun. Hat die Leopoldſtädter, von einem Dr. Faſtenrath ſtammende Bearbeitung einige kühne Drucker voraus, ſo hat die hieſige, königlich Ludwig'ſche den Vorzug der edleren Haltung der Sprache, freilich auch da und dort der Breite. Den Inhabern ſämmtlicher Rollen ſah man deutlich das Beſtreben an, die Darſtellung jenſeits des Kanals möglichſt in Schatten zu ſtellen. Dadurch daß es an der Burg als „Luſtſpiel" gegeben wurde, mußte natürlich auch das Spiel ein edleres Gepräge bekommen, und die Beſetzung durch die Damen Haizinger, Kaberwein und Mathes und die HH. Beckmann, Sannenthal und Baumeiſter war eine vortreffliche.

G. **Im Carltheater** kamen am letzten Mittwoch zum Benefice des Frl. Zöllner drei kleine Novitäten zur Aufführung, die ziemlich eben ſo vielen Genres angehörten. Die Introduktion bildete ein kleines Idyll, „Er hat etwas vergeſſen", von L. Berthald das vielleicht recht wirkſam geweſen wäre zu weiland Geßner's Zeiten; unſere Zeit iſt leider ſchon etwas über den Geſchmack an dieſem Butterſchnitten-Genre hinaus. Uebrigens erhielt dabei Frl. Singer Gelegenheit zur Entfaltung ihres niedlichen Talentes. — Als zweites figurirte das Berliner Zugſtück „Aurora in Oel", Schwank in 1 Akt von Görner, hier als „Madame Patiphar" gegeben. Wir zweifeln, daß ſich dieſe mit viel mehr Behagen als Witz in die Länge und Breite gedehnte Farce hier zu gleicher Beliebtheit aufſchwingen dürfte, trotz der Drollerien der HH. Aſcher und Knaack, durch die allein ſie überhaupt genießbar wird. Sie müßte denn um ein gutes Drittheil gekürzt werden. Zu erwähnen iſt noch Fr. Grobecker als kunſtübende Strumpfwirkersgattin. — Den Beſchluß bildete die einaktige Poſſe mit Geſang „Die Braut aus der Provinz", die man als den um gleichfalls ein halbes Jahrhundert zurückzudatirenden Embryo der „Familie Fliedermüller" anſehen kann. Nebenbei wieder einmal eine Parade verkleidungsralle für Frl. Kraft, die zwar vielen Beifall erntete, aber in Anbetracht ihres immer ſtärker umſichgreifenden Tremalirens weniger verdiente, als zu erwarten geweſen wäre.

Dawiſon hat neben Wiederholungen des „Hans Jürge" des „Unglücklichen" und des Shylak, nach den dritten Richard und den Holtei'ſchen Heinrich („Lorbeerbaum und Bettelſtab" in ſein Repertoir aufgenommen.

Im Joſefſtädter Theater iſt ein Wunder geſchehen. Am letzten Mittwoch war das Haus ausverkauft und Hunderte von Menſchen mußten zurückgewieſen werden. Um ein hier ſo erſtaunliches Reſultat zu erzielen, gehörte aber nichts weniger als die Mitwirkung des Frl. Gallmeyer dazu, welche aus Gefälligkeit für den Benefizianten, Kapellmeiſter Storch, in Kaiſer's „Lalaſängerin und Paſtillan" die halbe Titelralle und ganz ſich ſelbſt ſpielte.

Die neue Opee von Thomas Löwe fall endlich heute im Operntheater in Scene gehen. Wenn nur nichts dazwiſchen kammt!

Die Sing-Akademie, ſcheint jetzt ihrer vollſtändigen Auflöſung entgegenzugehen. Wenigſtens meldet die „Neue Preſſe", daß Hr. Deſſaff die Charmeiſterſtelle zurückgelegt hat. Schade um dieſes Anfangs ſo vielverſprechende Inſtitut. Doch haffen wir, daß es gleich dem Phönix aus ſeiner Aſche wieder neu aufleben wird, und daß es dann, geſtützt auf die gemachten traurigen Erfahrungen, in ſeiner neuen Organiſation jenem Zwieſpalt, an dem es zu Grunde gegangen iſt, aus dem Wege zu gehen wiſſen wird.

Konzerte der nächſten Woche: Heute Abends Muſikvereinsſaal: Frl. Hauffe, Pianiſtin; morgen Sanntag Mittags Muſikvereinsſaal: Hr. Reichard, Sänger; Nachmittags 5 Uhr: Hellmesberger'ſches Quartett, VII (Herbeck, neu, Schubert, Beethaven); Salan Ehrbar Nachmittags 5 Uhr: Hr. Vimercati, Mandoline; Dannerstag 2. Februar Mittags, Operntheater: Creche-Akademie.

Briefkaſten der Redaktion. 21 — 27 Januar ♂ in Berlin, H—l dier Benützt. — ♀ in München: Erhalten Das Reklamirte bereits früher abgedruckt — A. v. W in Breslau Wir danken ſehr. — ∞ in Prag: Wird brieflich beantwortet

Briefkaſten der Expedition. Hrn H. K . in Frankfurt a M. Nr 51 unter Kreuzband geſandt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 5. Wien.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Elfter Jahrgang. 4. Februar. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Karl Fichtner. — Wie spielte man vor Händel und Bach Klavier. Von L. Köhler. (Schluß) — Pester Theaterbericht. — Prager Konzertbericht. — Wiener Theaterbericht (Burgtheater (Fichtner's Abschied), Operntheater („Concini") — Wiener Konzertbericht (Frl. Hauffe. Hr. Reichardt, Quartette). — Neue Erscheinungen (Reichelt. Dedrinus. Löffler. Raff. Willmers. Löw). — Korrespondenz-Nachrichten (München, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales.

Karl Fichtner.

Biographisches und Statistisches.

Bei der allgemeinen Theilnahme, die sich an Fichtner's Abschied knüpft, dürften die folgenden Auszüge aus einer soeben erschienenen Broschüre *), den Lesern der „Recensionen" willkommen sein.

Karl Fichtner ist am 7. Juni 1805 zu Koburg geboren. Seine Eltern — Johann Fichtner aus Königsberg und Louise, geb. Rufflein, aus Franken — waren Schauspieler bei einer Gesellschaft, die am herzoglichen Theater spielte. Diese Gesellschaft löste sich aber 1806 in Folge der Kriegsereignisse auf, und das Fichtner'sche Paar mußte — was übrigens damals unter den deutschen Schauspielern nichts Ungewöhnliches war — mit Sack und Pack auf die Wanderschaft gehen, der einjährige Karl mit ihnen. Sie schlossen sich der unter Koch und Herzog die Schweiz bereisenden Truppe an und spielten bald in Luzern, bald in Zürich, in Aarau, Bern, Basel u. s. w. und kamen auch nach dem Elsaß, namentlich nach Straßburg, Mühlhausen, Kolmar. Während dieser Fahrten betrat auch Karl, im fünften Jahre seines Lebens, diese verschiedenen Bretter, auf denen sich seine Eltern und ihre Wandergenossen herumtummelten. Anfangs wurde der blondgelockte, blauäugige, überaus mädchenhaft aussehende Knabe zu Mädchenrollen verwendet. So gab er in „Don Karlos" die kleine Infantin. Auch sang er den Jriel in der „Teufelsmühle am Wienerberg" und einen der drei Knaben in der „Zauberflöte", wobei der kleine Albert Lortzing ihm zur Seite stand. Später bezog Fichtner das Freiburger Gymnasium, begann erst 1820 seine eigentliche dramatische Laufbahn, und ward in untergeordneten Rollen, auch in Oper und Pantomime beschäftigt.

In dieser prekären und anstrengenden Stellung blieb Fichtner indessen nicht lange. Einige bessere Rollen, wie z. B. Baumgarten im „Tell", waren ihm geglückt, der Erfolg hatte dem schüchternen jungen Schauspieler einige Zuversicht gegeben und ein Freund seiner Eltern, der Schauspieler und Schriftsteller Vogel, Verfasser des Trauerspiels „Der Erbvertrag", des Lustspiels „Reue und Ersatz u. d. m., interessirte sich ganz speziell für seine weitere Entwickelung. Vogel, der eine Zeitlang die Leitung der Köhler'schen Truppe besorgt hatte, wurde später vom Grafen Palffy als General-Sekretär für das Theater an der Wien engagirt. Durch seine Vermittlung gelang es bald, für Fichtner und dessen Mutter ein Engagement zu erhalten, welches Ersterem nach dem Freiburger Statisten- und Choristendienste wie ein Eldorado vorkommen mußte: man brachte ihn nach Wien in die lustige Kaiserstadt, zu der Palffy'schen Unternehmung.

Mit Fichtner hatten auch seine Eltern Freiburg verlassen. Der Vater nahm ein Engagement in Rußland an, wo er mehrere Jahre blieb; die Mutter kam mit dem Sohne nach Wien, wo ihr Vogel, aber erst später, ebenfalls an der Wien ein Engagement verschaffte, welches aber nur von sehr kurzer Dauer war.

*) „Karl Fichtner. Eine Skizze seines Lebens und künstlerischen Wirkens. Von C. C. Mit dem photographischen Porträt des Künstlers" Wien 1865. Verlag von Karl Czermak.

An der Wien war Fichtner eigentlich als zweiter Liebhaber engagirt, erhielt indeſſen auch einige hervorragende Rollen, war aber anderſeits nicht viel beſſer daran als in Freiburg, da er auch hier ſo ziemlich Alles „mitmachen" mußte, nämlich in Zauberpoſſen ſpielen, überhaupt jede Gattung Rollen übernehmen, ſogar Operupartien ſingen. So ſang er z. B. den Maſetto, ſpielte in Zauberpoſſen und in Schauerdramen jeder Art, gelangte aber auch zu einigen bedeutenderen Aufgaben, wie Fribalin, Franz in „Götz", Melchthal und der Narr im „Lear".

Fichtner's Mutter, abwohl mit ihm nach Wien gekommen, warb erſt Ende 1823 an der Wien engagirt und debütirte daſelbſt Anfang 1824 als Oberförſterin in den „Jägern", bei welcher Gelegenheit ſie auf dem Zettel ausdrücklich als „Mutter des bey dieſer Bühne angeſtellten Schauſpielers gleiches Namens" annoncirt wurde. Sie blieb jedoch nicht lange, und zog ſich in's Privatleben zurück, als ihr Sohn an die Burg kam.

Zur Mutter geſellte ſich 1829 auch der aus Rußland zurückgekehrte, dem Schauſpielerleben gleichfalls entſagende Vater. Fichtner's Eltern wohnten von nun an in Döbling bei Wien, wo die Mutter bereits 1833, der Vater aber 1857, 81 Jahre alt, geſtorben iſt.

Mittlerweile hatte die Direktion des Hofburgtheaters, beſtehend aus dem wahlmeinenden Grafen Dietrichſtein, dem Hofrath Moſel und dem trefflichen Schreyvogel, durch den Hofſchauſpieler Rüger den jungen Fichtner zu einem Engagement auffordern laſſen, welches derſelbe denn auch 1824, nachdem ſein Freund Vogel das Generalſekretariat an der Wien niedergelegt hatte, antrat, und zwar am 5. Auguſt des genannten Jahres als Peter Selbert in Iffland's „Herbſttag". Die zwei folgenden Antrittsrollen waren der Sekretär Dallner in Iffland's „Dienſtpflicht" und Feodor Oſſakaw in Babo's „Strelitzen". Im „Herbſttag" ſpielte damals mit ihm die Tochter des Hofſchauſpielers Koberwein, mit welcher ſich Fichtner ſpäter (9. Januar 1830) verheiratete.

Fichtner's Thätigkeit am Burgtheater war gleich anfangs eine ſehr lebhafte, wenn auch mehr in kleinen Rollen. Doch gab er ſchon in den erſten Monaten den Holbein'ſchen Fribalin und den Fritz Rehfelb im „Straßenräuber aus kindlicher Liebe". Seine erſte neue Rolle von Bedeutung war 1827 Alamir in Schenk's „Beliſar". Zur ſelben Zeit gab er auch ſchon den Pagen Paul Huſch in „Pagenſtreiche", den Fritz Hurlebuſch im „Wirwarr" und Grillparzer's Phaan. Von 1830 datirt ſeine Karriere als eigentlicher erſter Liebhaber. Er übernimmt jetzt Schiller's Ferdinand und Don Karlos, kreirt die erſte Bauernfeld'ſche Rolle, Heinrich Frank in „Leichtſinn aus Liebe", und Grillparzer's Leander. Jetzt folgen alle erſten Rollen im Fach der jungen Helden, ſentimentalen und heiteren Liebhaber, Bonvivants und mitunter auch Naturburſchen. Das Jahr 1837-1838 bringt zwei Schöpfungen der heterogenſten Art: Romeo und den Pariſer Taugenichts. Am Schluß der Dreißiger-Jahre galt Fichtner als der haffnungsvollſte deutſche Liebhaber, als eines der tüchtigſten Mitglieder des Burgtheaters.

Das Ende der Dreißiger-Jahre bringt leider einen Abſchnitt, eine Unterbrechung in des Künſtlers Thätigkeit. In den letzten Tagen des Jahres 1839 erkrankte Fichtner ernſtlich, blieb ſechs Wochen außer Thätigkeit, trat dann einmal auf, ohne vollſtändig hergeſtellt zu ſein, verfiel in erneute (typhöſe) Krankheit, von welcher er ſich erſt im Herbſte 1840, und auch jetzt nur langſam erhalte. Zwar nahm er ſeine Thätigkeit mit der ihm eigenen Pflichttreue wieder auf und brachte im Theaterjahre 1840-1841 eine Anzahl neuer Rollen, doch blieb die kaum überſtandene Krankheit nicht ohne gewiſſe Nachwehen. Es zeigten ſich Spuren von Gedächtnißſchwäche, die den Künſtler beunruhigten und in ihm, ſelbſt als die phyſiſche Urſache großentheils gehoben war, doch immer noch eine gewiſſe Befangenheit zurückließen. Nur dem ausdauerndſten Fleiße ſeinerſeits und der antheilsvollen Bewunderung und ſo zu ſagen perſönlichen Anhänglichkeit des Publikums iſt es zu verdanken, daß Fichtner — abwohl 1852 neuerdings durch drei Monate unwohl und in den letzten Jahren mit peinlicher Schwerhörigkeit behaftet — nicht nur zur Noth tapfer aushielt in ſeinem Berufe, ſondern ſeine Thätigkeit mit gleicher Regelmäßigkeit wie früher, unter fortwährender Auffriſchung ſeines Repertoirs fortſetzte. Er gab damals zum erſten Mal den Brakenburg, Ballanbarb, Richard Savage, Gluthen, Hans Büttner, den jüngern Chorführer u. ſ. w.

Im J. 1848 bezeichneten Schiller in Laube's „Karlſchüler" und Karl in Hebbel's „Maria Magdalena" einen beſondern Aufſchwung ſeines Talents.

Unter Laube's Direktion konzentrirte ſich Fichtner's Thätigkeit mehr und mehr auf das Luſtſpiel,

obwohl er auch auf den andern Gebieten manche Aufgabe von Wichtigkeit erhielt und behielt. Bis zuletzt blieb er in der beneidens- wie bewundernswerthen Lage, die Vorzüge der Jugend — ungeschwächte Aneignungs- und Produktionskraft — mit denen des Alters — Erfahrung, Autorität, Styl — in schönster Harmonie zu vereinigen.

Fichtner hat sich überdies zeitlebens von dem Gewirr und Gemenge der Komödianten-Kleinlichkeiten und Koulissen-Intriguen ferngehalten. Wohlwollend gegen jedermann, war er als Regisseur nur streng gegen Alles, was die Weihe, den Ernst der Vorstellung beeinträchtigen konnte. Er konnte um so mehr darauf halten, als er selbst nie anders, als gesammelt und völlig bei der Sache die Bühne betrat. Uebrigens bescheiden bis zum Mißtrauen in sich selbst, hat er, in unserer Zeit der tausendzüngigen Reklame und des elektrisch beschleunigten Golderwerbs, für seinen Ruhm, wie für seinen Vortheil immer eher zu wenig, als zu viel gethan.

Auch für „Kunstreisen" war er schwer zu haben. In früheren Jahren gastirte er während der Ferienzeit mit seiner Gattin am häufigsten innerhalb Oesterreich, in Pest, Lemberg, Brünn, auswärts nur in Leipzig, Hamburg, München und Berlin, — dann lange Jahre gar nicht, da er die kurze Ferienzeit zur Erholung benützte und die Urlaube „außer der Zeit" noch nicht Mode waren, ihm auch schwerlich zugesagt hätten. Erst 1858 gastirte er mit einigen seiner Kollegen in Breslau unter außerordentlichem Beifall, was zu den Gesammtgastspielen in Berlin 1861 im Viktoria-Theater, 1862 und 1863 in der Wilhelmstadt Anlaß gab, wo er die freundlichste Aufnahme und durchgreifende Anerkennung fand. Auch spielte er im Jahre 1861 in seiner Geburtsstadt Koburg, wo sein Sohn engagirt ist.

Letzterer hat im Jahre 1855 im Burgtheater debütirt und zwar in Rollen seines Vaters — Eduard im „Vater", Hans Büttner u. s. w. Adolf Fichtner blieb hier nur kurze Zeit und wurde in ganz kleinen Rollen beschäftigt, war dann in Breslau und ist jetzt erster Liebhaber in Koburg. Eine von Fichtner's Töchtern, Marie, war schon früher zum Theater gegangen. Sie debütirte am Burgtheater als Pauline, Melitta u. s. w., spielte dann in Graz, zog sich aber später von der Bühne zurück und ist mit dem Hofschauspieler Arnsburg verheiratet.

Fichtner's Repertoir umfaßt 519 Rollen in 465 Stücken. Letztere theilen sich in 353 drei- bis sechsaktige und in 112 ein- bis zweiaktige. Von den 519 Rollen kommen 306 auf Stücke, welche für das Burgtheater neu waren, und 213 auf solche, die bereits auf dem Repertoir standen. In 45 Stücken spielte Fichtner im Verlaufe der Jahre mehrere Rollen, und zwar in 2 Stücken vier Rollen, in 6 Stücken drei Rollen und in 37 Stücken zwei Rollen. Die 465 Stücke, welche Fichtner's Repertoir bilden, vertheilen sich hinsichtlich der Autoren in folgender Weise:

Original-deutsche Stücke von 93 verschiedenen Autoren	312
Uebersetzungen aus dem Englischen von Shakespeare	18
von anderen Autoren	11
„ aus dem Spanischen von Calderon, Moreto, Gorostiza	7
„ aus dem Italienischen von Goldoni Federici	4
„ aus dem Französischen von verschiedenen Autoren, zumeist von Scribe .	109
Stücke ohne Angabe des Verfassers	4
	465

Fichtner hat aus der Zeit vor dem Direktionsantritte des Hrn. Laube (1850) 20 Rollen bis zum Beschluße seiner künstlerischen Laufbahn beibehalten. Zu diesen hat er seit Hrn. Laube's Direktion noch 24 neue Rollen in älteren Stücken und 79 Rollen in Novitäten gespielt. Unter den erwähnten 20 Rollen sind vier, die Fichtner durch länger als dreißig Jahre ausschließlich gespielt hat, nämlich Major von Waren in Töpfer's „Bestem Ton" (30. Januar 1829) Karl in Sheridan's „Lästerschule" (6. Juni 1830 nach Korn übernommen), Heinrich in Bauernfeld's „Leichtsinn aus Liebe" (21. Januar 1831) und Baron Reibenstein in Bauernfeld's „Helene" (19. August 1833). Die drei letztgenannten Stücke kamen noch in dieser Saison zur Aufführung. Die Rolle, die Fichtner am häufigsten gespielt hat, ist der oben erwähnte Heinrich in „Leichtsinn aus Liebe", und zwar 77 Mal. Fichtner's letzte neue Rolle war am 8. Juni 1864 der Oekonomierath Seeburg in Gutzkow's „Weißem Blatt".

Fichtner's Wirksamkeit am Burgtheater war eine, mit Ausnahme der beiden früher erwähnten Krankheitsfälle, ununterbrochen thätige und angestrengte, und zwar gleich von allem Anfang, da er

ſchon im erſten Jahre ſeines Engagements nicht weniger als 43 Rollen, im zweiten und dritten Jahr 34 Rollen erhielt. Die Launen, Eigenheiten und Empfindlichkeiten, welche man ſonſt bei Künſtlern ſo häufig antrifft, waren Fichtner vollſtändig fremd. Seinetwegen abgeänderte Vorſtellungen kammen in dieſer langen Reihe von Jahren nur äußerſt ſelten vor. Man kann annehmen, daß er durchſchnittlich auf 25 Spielabende wenigſtens 10 Mal beſchäftigt war, wonach auf je 25 Spielabende eine neue Rolle fällt. Da nun die vierzig Jahre von Fichtner's Thätigkeit nahe an 13,000 Spielabende umfaſſen, ſo ergibt ſich daraus, daß der Künſtler während dieſer Zeit das Publikum des Burgtheaters weit über 5000 Mal durch ſeine Leiſtungen erfreut hat.

Wie ſpielte man vor Händel und Bach Klavier?

Von Louis Köhler.

(Schluß.)

Wenn man nun finden muß, daß keine ſtrenge Bindung der Tonfolge und auch wohl kein beſonders hoher Grad von Egalität bei ſolcher Fingerſetzung und Stellung möglich war, ſo läßt das eben auf die unvollkommene Technik und Gehörsbildung der Zeit vor Bach überhaupt ſchließen. Mag die Schnelligkeit und Akkurateſſe des damaligen Virtuoſenſpiels noch ſo ſehr gerühmt worden ſein, ſo hatte man damit doch nur für den Mament Recht; Schnelligkeit der Läufe und Akkurateſſe in Bindung ꝛc. in unſerm Sinne war unter den erwähnten Umſtänden nicht möglich; man glaubte an Vollkommenheit, weil man in den Leiſtungen das bis dahin Vollkammenſte finden mußte und einen Vergleich mit Vollkammenerem zu ziehen nicht Gelegenheit hatte. War doch auch der Clavecinton an ſich nur kurzathmig und arm an Klang und ließ bei dieſem Inſtrument ebenſo wenig an rechte Bindung denken, wie z. B. bei dem Ton der Harfe und Laute. Man kann auch an ein wirkliches „Ueberſetzen“ der Mittelfinger über einander gar nicht glauben, weil die Hand dabei eine derartige Bewegung zu machen hat, daß dabei ſelbſt ein mäßiger Grad von Geſchwindigkeit und Gleichmäßigkeit ausgeſchloſſen wird; man hab gewiß den einen Finger, nur etwas nach ſeitwärts gerichtet, über den Nebenfinger empor und dieſer ſchlüpfte, zeitig ablaſſend, behende zur Seite, theils bevor und theils indem ſich der andere auf die jenſeitige Taſte begab.

Von Elias Amerbach, 1571 (alſo über hundert und zehn Jahre vor Bach's Geburt) Organiſt zu Leipzig, hat man noch dieſe Fingerſetzung der F-dur-Tonleiter:

Rechts:	2	3	2	3	2	3	2	3		4	3	2	3	2	3	2	3
	F	G	A	B	C	D	E	F	—	F	E	D	C	B	A	G	F
Links:	4	3	2	1	4	3	2	1		2	3	2	3	2	3	2	3

Man ſpielte alſo auf- und abwärts mit ſehr verſchiedener und unbehalfener Fingerſetzung und blieb noch volle 200 Jahre, bis in die Bach'ſche Zeit dabei, weil man von der neuen Praxis entweder noch nichts wußte oder nichts wiſſen wollte. Das Seltſame in jener F-Leiter iſt der unbequeme Gebrauch des linken Daumens auf der Obertaſte B mit dem Ueberſetzen des zweiten (?) auf C, während man den Daumen ſonſt überall gefliſſentlich umging und ihn z. B. nicht nach einer Ober- auf die Untertaſte unterſetzte, wo doch die Räumlichkeit dazu ſo günſtig iſt. Abgeſehen von unſerer jetzigen Fingerſetzung möchte man doch behaupten, daß man damals wahl die linke Fingerſetzung 3 2 1 3 2 1 2 1 für das Hinaufſpielen der F-Leiter hätte finden können.

Wie geringe Wichtigkeit man zu jener Zeit dem Fingerſatze beilegte, und wie wenig man folglich die mit dem damaligen verbundene, ungleiche Tonfolge bemerkte, zeigt eine Aeußerung von Michael Prätorius (1571—1621), deſſen Vorfahren Hieronymus (1560—1629) und Jakob (1600—1651) bedeutende Organiſten zu Hamburg waren und urſprünglich Schultz hießen. Jene Aeußerung ſtammt aus dem Jahre 1619 und lautet wörtlich folgendermaßen: „Ihrer Viele laſſen ſich etwas ſauberliches bedünken und wollen daher etliche Organiſten verachten, wegen deſſen, daß ſie nicht dieſer oder jener Application mit den Fingern ſich gebrauchen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth iſt: denn es lauffe einer mit den ſoddern, mitlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Naſen darzu helffen köndte, und machte und brechte als fein, juſt und anmuthig in's Gehör; ſo iſt nicht groß daran gelegen, wie oder auf was Maaß und Weiſe er ſolches zu Wege bringe“. — Es kammt allerdings darauf an, was man „anmuthig“ nennt, und für welche Art von „Gehör“ eine Ausführung mit der halpernden alten Fingerſetzung „juſt“ heißt; — hauptſächlich aber kammt es darauf an, ob eine weitere techniſche Fortbildung, ein noch viel ſchnelleres, leichteres, egaleres Spiel mit jener Fingerſetzung möglich geweſen wäre,

Digitized by Google

eine Frage, die unſchwer zu löſen iſt, wenn man mit der alten und der heutigen Fingerſetzung Läufe ſpielt. Es muß aber dieſer zapfigen Aeußerung doch eine Anregung zum Grunde gelegen haben, ſonſt würde ſie nicht gethan ſein. Daß Prätarius ſich damals in der Majorität befand, zeigt die Thatſache, daß ſein Prinzip noch über 100 Jahre lang praktiſche Geltung hatte.

Van Daniel Speer hat man aus dem Jahre 1697 nach folgende Fingerſetzung für die C-Leiter:

Rechts:	3	4	3	4	3	4	3	4		4	3	2	3	2	3	2	3
	C	D	E	F	G	A	H	C	—	C	H	A	G	F	E	D	C
Links:	2	3	2	3	2	3	2	3		3	4	3	4	3	4	3	4

Man wird finden, daß ohne Hexerei hierbei keine Geſchwindigkeit mit Bindung und Gleichmäßigkeit zu vereinen war. Sonderbar iſt die Vermeidung des fünften Fingers, wie auch des Daumens und Unterſetzens desſelben in dem alten Fingerſatze zu Läufern. *)

Die verſchiedenen Meiſter hatten ihre verſchiedenen Fingerſatz-Arten, ſowie ſie eben zum Nothbehelfe ſich im Spielen ergaben; der eine ſcheint mehr den Daumen, der andere mehr den fünften Finger zu vermeiden, das Daumen-Unterſetzen und das Ueberſetzen über den Daumen ſcheint theils kaum gekannt, theils ängſtlich gemieden worden zu ſein.

In der Generalſchule von Mattheson aus der Zeit von 1730 (wo Bach bereits in den vierziger Jahren ſtand), und auch ſpäter findet man noch folgenden Fingerſatz für die C-Leiter aufwärts:

Rechts:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5
	C	D	E	F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	C		
Links:	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

und abwärts:

Rechts:	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1
	C	H	A	G	F	E	D	C	H	A	G	F	E	D	C		
	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4

Im erſten Beiſpiele iſt links beſtändiges Ueberſetzen über den Daumen angewendet, rechts aber vermieden. Merkwürdige Inkonſequenz!

Wenn man erwägt, daß Mattheſan, eines der bedeutendſten theoretiſchen Talente, ein Freund Händel's und Zeitgenoſſe Bach's war, ſo muß man annehmen, daß dieſe Meiſter eine geraume Zeit ſelber mit einer derartigen Fingerſetzung ſpielten, aber nur nach und nach auf ein neues Prinzip kamen, aber auch wohl in demſelben ſpielten, jedoch ſich der Sache nicht recht bewußt waren und das von Alters her Beſtehende wenigſtens neben dem Neuen reſpektirten.

Nach um 1741 ſchreibt ein ſonſt unbekannt gebliebener B. C. Maier eine Fingerſetzung im Mattheſon'ſchen Prinzip vor, woraus zu ſehen, wie feſt dies letztere eingewurzelt und wie zähe ſchon damals die Gewohnheitsnatur war. Mit den Obertaſten ſchien man theoretiſch nicht in's Klare kommen zu können; die ſonſt ſo gemiedenen Endfinger mußten für die Obertaſten, denen ſie doch am wenigſten nahe liegen, immerfort herangezogen werden. Ein gewiſſer Lorenz Milger, den man nur als Herausgeber einer „muſikaliſchen Bibliothek" um 1740 kennt, hat für die As-Leiter folgende Fingerſetzung für die Linke vorgeſchrieben:

Aufwärts:	As	B	C	Des	Es	F	G	As
	5	4	3	2	4	3	2	1
Abwärts:	As	G	F	Es	Des	C	B	As
	1	2	3	4	2	3	4	5

hier iſt zwar Konſequenz im Auf- und Abwärtsſpielen, aber der Fingerſatz an ſich zeugt von Unbeholfenheit, ja faſt von Rathloſigkeit.

Derſelbe Autor, mit jenem B. C. Maier in einer Zeit lebend, ſchreibt dagegen den Fingerſatz für die C-dur-Leiter ſchon nach neuerer Weiſe vor, — woran zu ſehen, wie wenig Uebereinſtimmung damals herrſchte.

J. S. Bach brachte nun die Gleichberechtigung der Finger als Prinzip auf, er ſelbſt wie ſeine Söhne bildeten die Praxis immer mehr aus; doch währte es bis zu der Clementi-Mozart-Hummel'ſchen Zeit, bevor unſer moderner Fingerſatz in ganzer praktiſcher Ausbildung zum Durchbruch gelangte.

Wenn man Srarlatti's Sonaten betrachtet, ſo wird man gewahr, daß der Kampaniſt auffallend viel das Hände-Ueberſetzen kultivirte, wie man denn auch noch in Bach'ſchen Kompoſitionen (z. B. in der chromatiſchen Phantaſie) längere einſtimmige Paſſagen findet, die immer Hand um Hand anſetzen und ſo gleichſam zehn Finger in eine Reihe ſtellen. Sicherlich iſt dies nicht nur zur Ermöglichung großer Schnelligkeit und Kraft, ſondern auch aus der alten Gewohnheit, das Ueber- und Unterſetzen mit dem Daumen zu vermeiden, geſchehen; die alte Praxis der Fingerſetzung war ſo in Fleiſch und Blut übergegangen, daß ſelbſt die Phantaſie unwillkürlich im Sinne derſelben die techniſchen Formen bildete. Ohne Zweifel hat man aber, wie zu jeder Zeit, auch für die Künſtler erſten Ranges dieſer vor-Bach'ſchen Epoche das Beſtehen einer freien perſönlichen Fingerſetzung

*) Man ſehe die alten Paſſagen im Anhange des ſchon erwähnten Buches des Verfaſſers: „Der Klavierfingerſatz".

Digitized by Google

voranszuſetzen und alſo auch für Meiſter wie Couperin, Marchand, Scarlatti, Bach eine Praxis anzunehmen, die von derjenigen der untergeordneten Spieler etwas verſchieden iſt. Dieſe letzteren pflegten ſtets die Meiſter der vergangenen Epoche und nicht der neueren zu ſpielen, eben weil die neue Muſik und Technik eine ungewohnte Spielart nöthig machte, die damals nicht annähernd ſo leicht verbreitet werden konnte wie jetzt. So fühlten ſich die Großen um ſo weniger angeregt, ihre Spielart und Fingerſetzung mitzutheilen, als es derartigen lebhaften Naturen ohnehin fern zu liegen pflegt, über ein künſtleriſches Thun nachzuſinnen, das bei ihnen vorwiegend aus Inſpiration hervorgeht und ſich unter ihren Händen praktiſch geſtaltete, wie es der Natur der Soche am angemeſſenſten war, bis dann durch einzelne aufmerkſame oder erfinderiſche Beobachter das Neue aufgefaßt, fortgebildet und weiter verbreitet wurde.

Was den techniſchen Stoff betrifft, ſo war es auf der nun gewonnenen Höhe der Virtuoſität mit den früher herrſchenden engen melodiſchen Formen, wo kurzathmige Motive mit baßartiger und akkordiſch locker gefüllter Begleitung den Haupttypus der Klavierſtücke beſtimmten, längſt vorbei. Schon mit dem Beginne dieſer Epoche fing die Klaviertechnik an, die Schwingen freier zu regen. Die muſikaliſche Phantaſie, die auf anderem Gebiete, z. B. dem kirchlichen, ſchon ſo weit vorgeſchritten war und große, ja ſeit Paleſtrina unſterbliche Kunſtwerke in die Welt geſetzt hatte, war eine mächtig treibende Schaffenskraft, welche nur der techniſchen Ausbildung auf dem Inſtrumente harrte, um dieſes dem Geiſte dienſtbar zu machen; die neugewordene Inſtrumentaltechnik vermählte ſich mit der bereits gereiſten Phantaſie und es erwuchſen daraus Klavierwerke, deren techniſche Formen den fruchtbaren Grund zu der größten Inſtrumentalmuſik-Literatur abgaben.

Die bei Couperin und ſeinen Zeitgenoſſen in großer Menge eingeſtreuten, ſogenannten „Manieren“, jene äußerliche Verzierungszuthat, welche in ſchnellwechſelndem Anſchlagen zweier Nebenſtufen in Vorſchlag-, Triller- und Doppelſchlagformen beſteht, hatten außer dem erwähnten (vielleicht unbewußt gehegten) Wunſche, den kurzklingenden Klaviertönen einige Klangfüllung zu geben, auch noch den Zweck, den Gehörsſinn lebhafter zu beſchäftigen, gleichwie man das Auge durch arabeskenhafte Ornamente auf ſonſt leeren Flächen angenehm zu reizen ſucht. Es lag nahe, daß man ſolche äußere Füllung ſo geſchmackvoll wie mögtich zu machen ſich beſtrebte, um den Zuhörer zu gewinnen. Wie aber alles bloß äußere Formenweſen der Mode anheim fällt und der größere Theil der Leute nur oberflächlichen Kunſtſinn hat, ſo wurde die Verzierungskunſt bald derartig weit getrieben, daß ſie oft das Weſentliche im Melodiſchen überwucherte. Nicht nur Couperin, ſondern auch Bach und Händel ſchufen Werke mit übertriebenem Arabeskenflor; nur beſtand dabei der weſentliche Unterſchied, daß Couperin in dem Unweſenttichen eine Hauptſache, Händel nnd Bach aber nur die Nebenſache erblickten.

Wie jede an ſich noch ſo äußerliche Form durch den Geiſt befruchtet und triebkräftig gemacht werden kann, ſo wuchſen auch die Fiorituren bald zu Figurationen weiter; wurden ſie, anſtatt mit Verzierungszeichen, in Noten ausgeſchrieben, ſo bedurfte es nur weniger Variantenzuthat aus freiem Phantaſietriebe, um erſt kleine Kernformen für allerlei Figuren zu ſchaffen, die ſich um einen oder zwei Töne drehten, wonach dieſe dann wieder weiter wuchſen, um der Technik ein unendliches Feld charakteriſtiſch oder ſinnlich erregend zu verwendender Klangformen zu eröffnen. Man brauchte z. B. nur eine einzelne ſolcher kleinen Figuren von Stufe zu Stufe gleichartig weiter zu ſpinnen, und es entſtanden daraus feſte Paſſagen, wie man ſie als „typiſche Figuration“ in Roulabenläufen der verſchiedenſten Art kennt.

Scarlatti's „Sonaten“ *) enthalten ein üppiges Feld von virtuoſen Paſſagen und Figurationen; ſie ſind von Reiz, weil ſie aus einer ſüdlich lebhoften Phantaſie entſprangen und eine damals eminente Virtuoſität vorausſetzten. Iſt doch die A-dur-Sonate (wie alle, in nur einem zweitheiligen Allegro-Satze beſtehend) noch jetzt ein Konzert-Bravourſtück, mit dem ſelbſt Liſzt glänzte. Aber die Scarlatti'ſche Technik iſt auch nur eine mehr oberflächliche, indem ſie mit ihrer Figuration im Elementaren des Akkord- und Leitermaterials verharrt, das heißt, ſie nimmt die Akkorde mit ihren nächſtliegenden Brechungen, die Tonleiter mit ihren ſich von ſelbſt dietenden Wendungen hin und her, endlich auch die Formen „typiſcher Figurotion“ in Terzen- und Sextenſchritten, ohne weiter viel daran zu bilden; — ein gewiſſer ſinnlicher melodiſcher Zug, auf dem Grunde oft ſehr intereſſanter Harmonien, deren raſcher Wechſel ſehr anregend wirkt, iſt den Scarlatti'ſchen Stücken eigen und verleiht den beſten unter ihnen ſtete Dauer, wäh-

*) Ausgewählte und zu Unterrichtszwecken ausgearbeitete Sonaten von Scarlatti finden ſich in der III. Abtheitung meiner „Klaſſiſchen Hochſchule für Pianiſten“ (C. Schabeet und Comp.); Hans a. Bülow hat „achtzehn ausgewählte Klavierſtücke“ von Scarlatti (bei Peters) in neuer Ausarbeitung erſcheinen laſſen. Die verdienſtvolle Czerny-Hallinger'ſche Geſammtausgabe lieferte zu beiden erwähnten Auswahlen den Stoff.

rend Couperin's Werke faſt ganz verhallt und vorwiegend von hiſtoriſchem Intereſſe ſind.

In den ausländiſchen Komponiſten vor Bach's Zeit war gewiſſermaßen das Klavier als muſikaliſches Klangwerkzeug ſelber ſchaffend geworden: ſie waren Seele des Inſtruments, das in ihnen perſönliche Lebendigkeit angenommen hatte. Sie ſchufen ſpeziell nur Klaviermuſik, wobei das Klingen als ſolches in muſikaliſchen Formen Prinzip war; ihre Muſik war vorwiegend Tonſpiel — aber die darin verwebten Formen der Modulationsweiſe, des Klavier- und Stimmenſatzes, wie auch die ganze Architektur, waren den großen Nachfolgern ein wohlverarbeiteter Rohſtoff, der ſich ihren Ideen ſchmiegſam fügte.

Beugen wir uns alſo auch hier in Dankbarkeit vor dem künſtleriſchen Wirken der wackeren Alten, der vor-Bach'ſchen Klaveciniſten.

Peſter Theaterbericht.

Novitäten im Nationaltheater. — Ein Grund, wegen deſſen das ungariſche Luſtſpiel nicht gedeiht. — Novitäten und Produktionen im deutſchen Theater. — Das Konſervatorium des Nationaltheaters.

D. — Seit meinem jüngſten Theaterbericht ſind im Nationaltheater, deſſen Intendant fortwährend ein löbliches Streben an den Tag legt, mehrere Novitäten aufgeführt worden, deren Erfolg freilich mit der gerühmten Strebſamkeit nicht Schritt hält. — Das Luſtſpiel des Akademikers Johann Pompéry: „Mi az ujság a szomszédban“, („Was gibt es Neues in der Nachbarſchaft“) laborirte an einer Anhäufung von Grundideen, deren keine zur Entwicklung gelangen konnte. Die weibliche Neugierde und Zwiſchenträgerei, die allerlei vorübergehenden Zwieſpalt zwiſchen Nachbarhäuſern zur Folge hat, und welche das eine Thema bildete, könnte nur mit einem großen Aufwand von Geiſt und Gewandtheit über das Niveau der Poſſe erhoben werden; das andere Thema war eine verfehlte Charakterzeichnung der ungariſchen Geſellſchafts-Paraſiten, die hier unter dem landläufigen Namen „Viertelmagnat“ bekannt ſind. Bei dieſer Gelegenheit kann ich nicht umhin, eine Anomalie zu erwähnen, die mit Schuld trägt an dem geringen Gedeihen des magyariſchen Luſtſpiels. Der Geſellſchaftsorganismus der magyariſchen Nation wird von den nationalen Schriftſtellern gern als ziemlich vollſtändig dargeſtellt, das heißt ausgeſtattet mit allen Elementen und Auswüchſen der Geſellſchaft anderer gebildeter Nationen; demgemäß wird auch die Hauptſtadt Ungarns als ein ähnlicher Sammelpunkt verſchiedenſter Geſellſchaftselemente dargeſtellt, wie ihn die berühmten Hauptſtädte Europa's darbieten. Wenn es ſich nun darum handelt, in das „volle Leben“ der allerdings lebhaften und volkreichen Hauptſtadt Ungarns zum Behuf eines Luſtſpiels einen Griff zu thun, ſo nehmen unſere Luſtſpieldichter doch meiſtens zum Landſitz der adeligen Familien, oder zur kleinen magyariſchen Provinzialſtadt ihre Zuflucht und verlegen den Schauplatz der Handlung entweder theilweiſe, oder auch ganz dorthin, wie z. B. der Verfaſſer des eben erwähnten Luſtſpiels es that. Die Urſache dieſer Anomalie iſt, daß die Bevölkerung der Hauptſtadt Ungarns wohl aus denſelben geſunden und ungeſunden Elementen beſteht, wie die Bevölkerung anderer Emporien; — doch ſind ſie nicht alle national, und werden deßhalb von den nationalen Dichtern entweder ignorirt, oder falſch aufgefaßt, oder gar nicht erkannt, — jedenfalls zum Schaden der Dichtungen, deren Aufgabe es iſt, ein Spiegelbild des ſozialen Lebens in Ungarn zu ſein. — Eine andere Original-Novität war das Schauſpiel: „A szerencse Kereke“ („Das Rad des Glückes“) von Szigligeti, das eine Intrigue am Hof des einſtigen Fürſten von Siebenbürgen, Michael Apafi, halb in larmoyantem, halb im Ton des Intriguen-Luſtſpiels behandelt, und bei dem geeigneten und ausgiebigen Stoff von Erfolg hätte ſein können, wenn es dem Verfaſſer gelungen wäre, die beiden Tonarten harmoniſch zu verbinden, oder das Ganze in einer Tonart zu halten. So aber kramte das Stück ſelbſt bei der Fülle von Vorkommniſſen nur Langweile aus, indem es keine Stimmung, weder ſentimentale, noch heitere aufkommen ließ.

Bedeutendere überſetzte Novitäten ſind bis heute zwei vorgekommen, und hat das Publikum beiden große Theilnahme zugewendet. Es ſind dieß „Montjoye“ und Shakeſpeare's „Wintermärchen“. Die franzöſiſche Komödie hat ihr Glück beim ungariſchen Publikum hauptſächlich der Rolle des „blauen“ Schwärmers Saladin zu verdanken, deſſen politiſcher und ſonſtiger Enthuſiasmus einen hier ſo verwandten und bekannten Ton anſchlägt, und der auch unter Rollen dieſes Stückes am beſten dargeſtellt wird — Dank der eben erwähnten Beſchaffenheit der Rolle und Dank dem perſönlichen Verdienſt des Darſtellers, Hrn. Szigeti. — Das „Wintermärchen“, von dem trefflichen Ueberſetzer Karl Szász für die Ausgabe der Kisfaludy-Geſellſchaft

Digitized by Google

übersetzt, kam am Neujahrstage zum ersten Mal zur Aufführung und scheint trotz der zum größten Theil unzulänglichen Darstellung ein Lieblingsstück des Publikums werden zu wollen. Wenigstens wurde es in der ersten Woche schon dreimal bei gut besuchtem Hause aufgeführt. Leider wurde die dritte Aufführung am 8. d. mitten im vierten Akt durch die Explosion eines Gasschlauchs unterbrochen, der zu einer besonderen Erleuchtung der Scene bestimmt war. Zwei Individuen des Beleuchtungs-Personals sind hiebei beschädigt worden, das Publikum und das übrige Bühnen-Personal sind glücklicher Weise bloß mit dem Schrecken davon gekommen.

Die Rührigkeit des Hrn. Intendanten gibt sich ferner, wie ich bereits bei einer früheren Gelegenheit angedeutet, in dem Streben kund, das Personal möglichst zu vervollständigen, und hiebei die Wünsche theils des ganzen Publikums, theils einzelner Fraktionen zu berücksichtigen. So begegnet das erneute Engagement der Fr. Munkácsy-Feleki, die mit ihrer schönen Gestalt und ihrem beredten Gesichtsausdruck in allen Rollen gefällt, welche keinen größeren Aufwand von Stimme und Leidenschaft erheischen, allseitiger freundlicher Theilnahme. Nur zum Theil gilt dies vom Wiedereintritt der Frau Kövér-Komlóssy in den Verband des Nationaltheaters.

Das deutsche Theater konnte sich selbst bei Gelegenheit der Schiller-Feier zu keiner erfreulicheren That aufraffen. Damals kam nebst dem ärmlich ausgestatteten „Wallensteins Lager" ein Festspiel unter dem Titel „Huldigung der Poesie" zur Aufführung, in welchem eine ländliche Familie sich am 105. Geburtstag Schiller's in der eingehendsten Weise über verschiedene Gedanken und Gestalten des großen Dichters unterhält, ohne dessen Namen zu kennen und diesen erst aus dem Munde des „Mädchens aus der Fremde" erfährt! Filia ante patrem, — erst die Tochter macht dem berühmten Vater einen Namen! — Novitäten bekommen wir hier sehr wenige zu sehen. Ein Hr. J. Pollak, von welchem ein Volksstück unter dem Titel: „Fabrikant und Arbeiter" zur Aufführung kam, verräth Talent, das freilich kaum im ersten Stadium der Entwickelung ist. Ein Fabrikant, der einst als armer Knabe gestohlen hat, und durch Glück und die Nachsicht seines Herrn zur Stellung eines reichen Fabrikanten gelangt ist, mißtraut allen Menschen, von der Idee ausgehend, daß in Unglück und Armuth niemand der Versuchung des Lasters und der Sünde widerstehen könne. Dies die etwas erzwungene soziale Grundidee des Stückes; besser und dramatischer ist die Konzeption, daß der Fabrikant und eine seiner Arbeiterinnen einander gegenseitig lieben, ohne daß sie es wagen, sich ihre Gefühle zu gestehen. Hie und da die Diktion, einige Volks-, resp. Arbeiter-Szenen, bieten Belege für das Talent des Verfassers. — Das bekannte Lustspiel: „Die Kampramittirten" von Julius Rosen ist die einzige namhaftere Novität, die seit Monaten hier zur Aufführung kam. Im Uebrigen beherrschen Possen das Repertoir, von einigen Opernvorstellungen und manchen außerordentlichen Produktionen unterbrochen. So produzirte eine kräftig gebaute und (scheinbar wenigstens) von Gesundheit strotzende Fr. Guidi unter Leitung ihres Magnetiseurs Dr. Francesco Guidi ihre ekstatischen Krämpfe und somnambulen Absonderlichkeiten. Ob bei dem beneidenswerthen Aussehen und reckenhaften Bau der Dame nicht die Krankheit anstatt der Gesundheit bloßer Schein ist? Der Zweifel hieran scheint uns sehr erlaubt zu sein. Noch weiter ab, oder doch wenigstens eben so weit wie die eben erwähnte Produktion fiel die „Pantomime mit Gefecht zu Pferd" von der Mission des Theaters ab, welche die Kunstreitergesellschaft Troost im deutschen Theater aufführte. — Unter den sporadischen Opernaufführungen ist die Vorstellung der „Hugenotten" zu erwähnen, in welcher die Gastin Frl. Kaufmann als Königin mit einem Erfolg auftrat, der zu ihrem Engagement führte. Die genannte Dame zeichnet sich durch ausgebildete Koloratur und hübschen Vortrag aus. — In den letzten Wochen des abgelaufenen Jahres füllte Frl. Gallmeyer mit ihrem Gastspiel das Theater, und gastirte nach Neujahr hier Hr. Matras mit viel schwächerem Erfolg als seine Vorgängerin.

Ehe ich diesen Brief schließe, muß ich noch das National-Konservatorium für Schauspieler und Sänger erwähnen, das am 2. d. M. eröffnet wurde. Dasselbe erhält in Folge einer Entschließung des Kaisers eine jährliche Subvention von 10,000 fl. und steht unter der Leitung des kunstgebildeten Grafen Leo Festetics. Hoffen wir, daß von den ersten reiferen Früchten dieser Schule die neue Aera der ungarischen Schauspielkunst datiren werde, die bisher nur von der launenhaften Gunst des Naturalismus lebte.

Digitized by Google

Prager Konzertbericht.

Cäcilien-Verein: Schumann's Messe, Jupiter-Symphonie von Mozart. — Sophineum: Der Chorgesang. — Einzel-Konzerte. — Oratorium.

œ — Nach der Ullmann'schen Virtuosen-Konzertspeingfluth hatten wir eine lang ondauernde musikalische Ebbe. Nothgedrungen verhüllte sich Ihr ormer Konzertreferent mit seiner modernen Toga, um in sehnsuchtsvollem Schweigen den ersten feuchtverklärten Blick einer Konzertannonce zu erwarten, zu begrüßen und sofort liebend in sich oufzunehmen. — Dem Cäcilienvereine gebührt das Verdienst, wie in so vielen früheren Jahren, so auch diesmal diese öffentliche musikolische Lethargie zuerst gebrochen und das Interesse oller Musikfreunde lebhaft angeregt zu haben. — Dos Programm seines ersten Konzertes bestand, wie Ihnen schon von anderer Seite mitgetheilt wurde, ous Schumann's C-moll-Messe und Mozart's sogenonnter Jupiter-Symphonie. Ersteres für Prag neue Werk ist so recht geeignet, ollen kritischen Kärrnern aus dem Grunde viel zu thun zu geben, weil man noch immer gewissen Nomen ouf gewissen Gebieten mit übergeoßem Vorurtheil zu begegnen von altersher gewohnt ist. — Messe, musica sacra, das sind selige Jogdgründe, die nur denen zufallen sollen, so zu Abbé Vogler und Albrechtsberger, ouch Tomoschek und Dionys Weber gläubig oufblicken. Aber Schumann! — das ist denn doch sehr bedenklich. Ungeachtet mon nun glauben sollte, doß Beethoven mit seiner D-dur-Messe das beregte musikalische Chinesenthum aus dem gonzen Erdenkreis verjagt habe, so ist dem doch nicht so; plötzlich ist es wieder da, und manches noch junge Gesicht kleidet das Zöpfchen oltklug und weise. — Aber es ist etwas Wahres daran; Schumonn's Messe ist wirklich nicht so, wie so viele andere, und strofender Tadel der genannten ehrwürdigen Kontrapunktiker müßte ihr sicherlich zu Theil werden. Schon das Kyrie entströmt einem so zerknirschten, zertretenen Herzen, doß selbst der Aufblick zu Christus dem Erlöser die herkömmliche Dur-Modulation und sorgenlose Heiterkeit noch keineswegs hervorzubringen vermog. Im Gloria ist des universellen Jubels mit Trompeten und Pauken zwar genug, aber Alles doch so eigen. Das Sanctus und Agnus ist zwar poetisch gedacht, ouch das Credo hot viel Gelungenes, ober wo bleibt das herkömmliche Soloquortett, wo bleibt hauptsächlich die obligate Fuge? Man sieht, daß bei solchen Verstößen offenbar keine Gnode gegen das Werk geübt werden kann, ungeachtet mehrmolige polyphone und sonstige kunstreiche imitotorische Führungen die Bekanntschaft des Autors mit dem „steengen" Styl so ziemlich bekunden. — Auch das mehrmalige Wiederholen einzelner Worte des Textes (wie die, nach bescheidener Ansicht des Referenten sehr tiefsinnige dreimolige Wiederholung des Wortes Deo im Gloria) ist eine unbefugte Neuerung, die dem Autor strengstens veeboten werden muß, und in der Thot ouch Schumann vielseitig übel vermerkt wurde. Trotz olledem hatte ober das Publikum on dem gonzen Werke seine sichtliche Freude und zeichnete es vielfoch mit seinem Beifolle aus. Die Aufführung unter der Leitung des wahrhaft kunstbegeisterten Hrn. Direktors Apt war eine zumeist gelungene, nur das Sopeonsolo muß dem Stimmfond sowohl ols der Methode und Ausführung nach ols nicht gonz genügend bezeichnet werden, weßholb wir ouch den Namen des betreffenden Feäuleins lieber für eine ondere Gelegenheit uns oussparen wollen, wo wir vielleicht Besseres zu berichten im Stande sein werden als diesmal. Die beiden audern, übrigens ouch sehr wenig umfongreichen Solopartien wurden durch die HH. Bernord und Eilers ganz entsprechend zu Gehör gebracht.

Die zweite Nummer — Mozart's große C-Symphonie — ist bekannt genug. Die spielende Leichtigkeit, mit welcher im letzten Satze der ernsten Fugenform ein funkensprühendes Gewond toller, sprudelnder Laune übergeworfen wird — hot seit jeher gerechte Bewunderung erregt und Alles hingerissen, was ouch nicht zufällig Ulibischeff hieß.

Die nächste musikolische Produktion wor die der Sophien-Akademie. Dieselbe hat, seit sie unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Touwitz steht, eine bedeutende organische Wandlung erfahren, indem sie aus einer bloßen (auch noch jetzt bestehenden) Elementarschule für Piono und Gesang zu einem förmlichen, Sophineum getouften, Gesongsvereine für vierstimmigen Chor sich entwickelte und hiedurch einen neuen Faktor unserem Musikleben einfügte, dessen früherer Abgang oft lebhaft bedauert wurde. Statt bloßer Institutsschülerinnen wirken nun durch Privatunterricht bereits geschulte, den elegonten Kreisen Prags angehörige junge Dameu mit, wodurch nicht nur eine größere musikolische Präzision in den Leistungen erzielt, sondern ouch anderweitig das Interesse on denselben zu einem viel regeren gestaltet wurde. Die Programme weiß Hr. Kapellmeister Touwitz jedesmol so interessant zusammenzustellen, daß sich die Produktionen des Sophineums förmlich zu sogenan-

hiſtoriſchen Konzerten ausbildeten und man in der That bei denſelben praktiſch Muſikgeſchichte ſtudiren kann. So bot auch die Produktion am 2. Dezember ein intereſſantes Bild der Entwicklung des geiſtlichen Geſanges ſeit Prätorius (Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ 1604) und Paleſtrina (Choral: „O bone Jesu“) bis auf die neuere Zeit, welche durch Beethoven (geiſtliche Lieder von Gellert, vierſtimmig arrangirt von Giehne), Spohr (128. Pſalm), Schubert (Choral: „Gott im Ungewitter“) und Mendelsſohn (drei geiſtliche Lieder) vertreten war. Alle dieſe Kompoſitionen erfreuten ſich einer ſo guten Aufführung, daß ſie insgeſammt, beſonders aber auch noch ein vorgeführtes, reizendes, franzöſiſches Volkslied (1650), lebhaften Beifall hervorriefen. Bei den tiefſinnigen drei geiſtlichen Liedern von Mendelsſohn zeichnete ſich der Solo-Alt (Frl. Leutner) durch eine wahrhaft wohlthuende Stimme und einfach-anſpruchsloſe Vortragsweiſe ſo aus, daß das letzte derſelben wiederholt werden mußte. Nur die neueſte Zeit, die durch Rink's „Hallelujah“ repräſentirt war, bedarf offenbar außer einem maſſenhaften Chor auch der wuchtigen Orcheſterunterſtützung, um die beabſichtigten Effekte zu erzielen; eine einfache Piano-Begleitung genügt hier nicht. Hiedurch iſt einerſeits die verhältnißmäßig geringe Wirkung erklärt, aber andererſeits auch das ganze Werk theilweiſe gerichtet.

Von Virtuoſenkonzerten während dieſer Zeit ſind beſonders hervorzuheben die der Pianiſtinnen Zadrobilek und Kolár, dann des Celliſten Popper und kürzlich jene des wackeren Tuch-Sängers Hölzel. Dem Konzerte, das Frl. Zadrobilek im böhmiſchen Interimstheater veranſtaltete, waren wir leider beizuwohnen verhindert; verläßlichen Mittheilungen zufolge war dasſelbe zwar durch großen Beifall ausgezeichnet, aber nur die Anzahl der Beifallſpendenden etwas klein.

Frl. Kolár iſt zufolge ihrer wahrhaft poetiſchen Auffaſſungsweiſe, ihres tadellos-korrekten und fein-nüancirten Spiels unter allen Prager Virtuoſinnen der entſchiedene Liebling des Publikums. Ihr im Konzertſaal veranſtaltetes Konzert war äußerſt zahlreich beſucht, und das Publikum ließ keine Gelegenheit vorbei, um der Künſtlerin ſeine Sympathien kundzugeben. — Von den vorgetragenen Stücken ſind insbeſondere der Klavierpart in W. Bargiel's Trio op. 6 und die ſehr ſchön geſpielte Mozart'ſche C-moll-Phantaſie hervorzuheben. An Ausfüllnummern brachte Hr. Bachmann ein von der Konzertgeberin ſehr hübſch komponirtes Lied, Hr. Robinſon Schubert's wunderbare Kompoſition „Am Meere“, Hr. Kühns in gelungener Deklamation Heddel's unheimliche Ballade vom „Haideknaben“ mit Schumann's melodramatiſcher Begleitung und Hr. Schwarz zwei czechiſche Lieder von Pivoda, welche Vorträge insgeſammt ſo anſprachen, daß das ganze Konzert zu einem der animirteſten der Saiſon gehörte.

Auch das Konzert des fürſtlich Hohenzollern-Hechingen'ſchen Kammervirtuoſen Hrn. Popper erfreute ſich ſeitens des Publikums der regſten Antheilnahme, die auch als ganz gerechtfertigt zu konſtatiren iſt. Hr. Popper hat ſeit ſeinem letzten Auftreten in Prag ſeine Technik vervollkommnet, ſeinen hübſchen Ton noch kräftiger geſtaltet, und ſeine geſchmackvolle Vortragsweiſe ſich bewahrt, ohne doch dabei jene gewiſſe anſpruchsloſe Urſpünglichkeit zu verlieren, die das Kennzeichen Aller bildet, die es mit der Kunſt ehrlich meinen und in ihr nicht die bloße Gelegenheitsmacherei zu virtuoſenhaften Manifeſtationen erblicken. Alle dieſe Eigenſchaften ſichern Hrn. Popper in Prag ſtets eine freundliche Aufnahme und geben zugleich auch über die gute Methode im Prager Konſervatorium, in welchem Hr. Popper ſeinen muſikaliſchen Bildungsgang gemacht, ebenſo wie über ſeinen ehemaligen Lehrer Profeſſor Goltermann ein günſtig ſprechendes Zeugniß. Nebſt einigen kleinen, hübſch gedachten und ebenſo vorgetragenen Charakterſtücken eigener Kompoſition brachte der Konzertgeber im Verein mit Frl. Kolár, die den konzertanten Klavierpart inne hatte, noch Rubinſtein's brillante Sonate für Klavier und Cello op. 18 zur allſeitig befriedigenden Geltung. Das Werk ſelbſt iſt eine durchaus intereſſante Arbeit, die mit ihren packenden Effektſtellen gewiß überall beifällige Aufnahme erringen wird. Andererſeits iſt dieſelbe aber keineswegs von den bekannten Rubinſtein'ſchen Schrullen frei, und wird auch die hie und da ſtark hervortretende orcheſtrale Färbung und demgemäß das Ueberwiegen des Klavierpartes ſchwerlich als ein Vorzug bezeichnet werden können. Von den drei Sätzen der Sonate gefielen insbeſondere der zweite zufolge ſeiner markant kontraſtirenden Motive und der letzte durch das ſehr melodiöſe, im Klavierpart brillant umſponnene Hauptthema. Der Konzertgeber wurde durch Frl. v. Terey und Hrn. Robinſon unterſtützt, die mehrere Lieder von Genée ſangen; erſtere trug auch noch eine Arie aus der ungariſchen Oper „Kunok“ von Kaiſer vor, die uns jedoch gar nicht lüſtern machte, von beſagter Oper auch noch weitere Details kennen zu lernen.

In einem Wohlthätigkeitskonzerte wirkte auf ſpe-

zielle Einladung der Pianist Hr. Bendel mit und führte dabei Beethoven's C-moll-Konzert, ein symphonisches Konzert eigener Komposition und eine Liszt'sche Rhapsodie vor. Spielweise und Richtung des tüchtigen Pianisten sind Ihnen ebenso bekannt, wie die künstlerische Persönlichkeit des Hrn. Hölzel, der in seinen beiden Konzerten durch den Vortrag einiger komischer Piecen alle Lacher auf seiner Seite hatte. Unterstützt wurde Hr. Hölzel in seinem zweiten Konzerte durch die Pianistin Frl. Sophie Dietrich, auf die ols ein schätzenswerthes Talent wir uns schon einmal erlaubten in d. Bl. aufmerksam zu machen.

Ueber zwei von Hrn. Gerstberger und Hrn. Klepsch veranstaltete Wohlthätigkeits-Konzerte (ersteres zum Ausbau des St. Heinrich-Thurmes, letzteres zum Besten des böhmischen Nationaltheaters) muß die Kritik achselzuckend schweigen, und sich hiebei nur das bekannte Axiom in's Gedächtniß zurückrufen: „Der Zweck heiligt die Mittel".

Die Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" am 23. Dezember bildete den Schluß der von mir zu besprechenden ersten Abtheilung unserer Konzertsaison. — Sie unterschied sich nicht zu ihrem Vortheile von der zuletzt im Jahre 1859 stattgefundenen. Mannigfache Schwankungen der Solisten wie des Vokal- und Instrumentalkörpers machten sich manchmal in recht unerquicklicher Weise geltend, was aber offenbar nur dem Umstande, daß ungeachtet der verschiedenartigen Zusammensetzung der massenhaften Reproduzenten nur eine einzige Probe veranstaltet werden konnte, zuzuschreiben ist, und keineswegs dem Dirigenten Hrn. R. Genée imputirt werden kann, dessen Kunstverständniß und Dirigententüchtigkeit wohl nicht füglich in Zweifel gezogen werden darf. — Daß dessenungeachtet das Werk seine große Wirkung nicht verfehlte und das Publikum oft unwillkürlich zum Beifall hingerissen wurde, ist nur ein neuer Beweis für den inneren Werth desselben, der nun wohl allseitig gefühlt und erkannt sein dürfte, und dem Oratorium „Paulus" — der reifen Frucht eines durch langjährige Studien Bach's und Händel's geläuterten hochpoetischen Talentes — einen unvergänglich hervorragenden Platz in der gesammten musikalischen Literotur sichert.

Von den Solisten sind die Damen Botschou-Sonkup und Prohaska-Schmidt, dann die HH. Bernard und Eilers mit Anerkennung hervorzuheben. Erstere — einst dem Verbande unserer Bühne angehörig — trat seit langen Jahren zum ersten Male wieder vor die Oeffentlichkeit und wußte mit ihrem reinen angenehmen Sopran viel Beifall zu erregen, ungeachtet der Vortragsweise ein gewisses opernhaftes Kokettiren anhaltend verblieben ist.

Ich schließe meinen heutigen Bericht, indem ich nur noch die hohen Erwartungen konstatire, die sich hier an die, für die Fastenzeit in Aussicht stehenden Konzerte Klara Schumann's und Ole Bull's knüpfen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

26. Jannar — 1. Februar: „Frauenfreundschaft", L. in 1 A. von Bauernfeld, „Excellenz"; L. in 1 A. von Bauernfeld, und „Rezept gegen Schwiegermütter", L. in 1 A. n. d. Spanischen des Don Manuel Juan Diana, sämmtlich neu (3 Mal). — „Vater und Sohn". — „Das Wintermärchen". — „Das letzte Mittel", mit aufgehobenem Abonnement, zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten). — „Faust".

„Das letzte Mittel" — Gluthen: Hr. Fichtner — so lautete der Abschiedsgruß, den uns der Theaterzettel am Morgen des 31. Januar brachte. Es steckt mitunter mehr Poesie in den stummen Lettern eines solchen Zettels, als in dem Händegeklatsch und Beifallsrufen mancher Leute, die doch für „gebildete" Menschen gehalten sein wollen. Jene stummen Lettern, sie waren mächtig genug, uns wunderbare Erinnerungsbilder wachzurufen, — jene Leute hingegen hätten bald alle Poesie aus dem Hause getrieben, mit ihren Akklamationen, die sie ohne Wahl und Sinn an passender, wie an unpassender Stelle anbrachten, mit ihrer ungeheuren Befriedigung, dieser „amüsanten" Vorstellung beigewohnt zu haben. Sie hätten die Poesie vertrieben, wenn diese sich vertreiben ließe von ihrem angestammten Platz. Das läßt sie sich aber nicht, und darum hat sie einem ihrer Lieblinge bis an die Schwelle des Hauses das Geleite gegeben. Noch einmal hat sie ihn mit jenem Zauber umgeben, der auch das scheinbar Nichtige, ein Wort, einen Blick, eine schnelle Wendung adelt und verklärt, noch einmal hat sie uns gezeigt, was wir besessen und was wir an diesem Abende verlieren mußten; mitten im Gemenge von lauten Demonstrationen, welche abwechselnd wahre und falsche Gemüthlichkeit zur Schau trugen, hat sie im Gemüthe des einen oder andern Zuschauers eine Saite schmerzlich und doch beseligend wiederklingen lassen, eine

Erinnerung, ein Dankgefühl, eine Erkenntniß, eine Bestätigung alles deſſen, was wir je für ſchön und wahr gehalten, was durch des edlen Künſtlers ſchönes Bemühen unſer geiſtiges Eigenthum geworden iſt . . . . .

Kurz und trocken erzählt: Hr. Fichtner hat an dieſem Abende Abſchied genommen. Er war ſehr ergriffen, trotzdem ſpielte er beſſer als je, in gehobener Stimmung, mit hinreißender Laune, in ſeltener Vollendung, der man immer und immer wieder den Tribut ſchuldiger Anerkennung zollen möchte. Das Stück ſelbſt erwies ſich bei weitem nicht ſo veraltet, wie man fürchten mochte. Es iſt ſehr launig geſchrieben, hat wirkſame Situationen und ſpielt ſich friſch ab. Auch die Mitſpielenden, obgleich ſichtlich aufgeregt, leiſteten nach Kräften ihr Möglichſtes, namentlich war Hr. Sonnenthal als Sonnſtedt ſehr gut. Während der Vorſtellung wurde Fichtner bei jeder Gelegenheit bejubelt und nach den Aktſchlüſſen gerufen. Am Schluß hielt er die Abſchiedsrede in landesüblich-patriarchaliſcher Weiſe. Ergreifend war darin die Erwähnung ſeines erſten Debüts als neunzehnjähriger Anfänger, und ſeines unermüdlichen Strebens nach dem Schönen, Einfachen, Wahren. Hierauf noch eine Anzahl Hervorrufe, — dann war's aus, und einer der beſten unter den beſten Schauſpielern hatte ſein Wirken abgeſchloſſen.

Ehren wir das Andenken an dieſes Wirken, indem wir der verklungenen Zeit das geben, was ihr gebührt, ohne doch der Gegenwart grämlich abhold zu ſein und ihr das zu entziehen, was ſie braucht, um zu gedeihen. Dem Geweſenen unſere ganze volle Pietät, dem Neuerſtehenden, jedem Funken neuanſtauchenden Talents ein herzliches Glück auf!

Operntheater.

19. Januar — 1. Februar: „Monte Chriſto" (2 Mal). — „Die Hugenotten". — „Fra Diavalo". — „Dom Sebaſtian". — „Linda von Chamaunix". — „Esmeralda". — „Norma". — „Mortho". — „Der fliegende Holländer". — „Der Poſtillon von Lonjumeau". — „Korneoals-Abenteuer". — „Robert der Teufel". — „Cancini", romantiſche Oper in 4 A. von Lewitſchnigg, Muſik von Thomas Löwe (neu). — Gäſte: Frl. v. Murska, Frl. Feder, Tänzerin.

Eine Novität inmitten unſeres Opernſchlendrians iſt eine derartige Seltenheit, daß hiedurch der Standpunkt des Komponiſten und der Erfolg ſeines Werkes weſentlich erſchwert wird. Wenn man ſtatt, wie billig, mindeſtens drei oder vier, nur eine Novität in neun Monaten zu hören bekömmt, und auf dieſes Unicum ſtatt, wie billig, ſechs bis acht Wochen, ſechs bis acht Monate warten muß, ſo ſteigern ſich die Erwartungen ganz ungebührlich und verliert ſich allmählich jedee vernünftige Maßſtab der Beurtheilung. Ein Werk, welches man als eines unter mehreren achtungsvoll begrüßt und freundlich mitgenommen hätte, geräth leicht in eine falſche Stellung, wenn es als einzige Ausbeute einer ganzen Saiſon dem berechtigten Wunſche nach Auffriſchung des Repertoirs und nach beſſerer Beſchäftigung des Sängerperſonals ganz allein genügen ſoll. Man müßte ein Meiſterwerk ſeltener Art an's Lampenlicht fördern, um dieſem außergewöhnlichen Standpunkt, der aber leider unſer gewöhnlicher wird, zu entſprechen, während bei der gegenwärtigen Beſchaffenheit der Opernliteratur gerade nur die Quantität des Neuen die ſchwächere Qualität theilweiſe überſehen laſſen könnte.

Wenn man nun überdies ſich erinnert, daß die ſeit Monaten zögernd vorbereitete Novität ſeit Jahren wiederholt in Ausſicht geſtellt, und nicht gebracht worden war, ſo wird man geſtehen müſſen, daß Alles von Seite der Operndirektion geſchehen iſt, um das Endreſultat zu erſchweren, das Urtheil zu verrücken, den Erfolg unmöglich zu machen.

Nach dem eben Geſagten iſt es begreiflich, daß bei „Concini" von einem dauernden Erfolge nicht die Rede ſein kann. Hätten wir die neuen Opern von Hiller, Max Bruch, Wüerſt, Abert u. a. zu hören bekommen, ſo dürfte ſich Löwe dieſen anſchließen; um aber als Unicum aufgetiſcht zu werden, dazu fehlt ihm jede Berechtigung. Wir können natürlich heute nur von dem flüchtigen Eindruck, welchen die eine Vorſtellung auf uns gemacht hat, ſprechen, und müſſen bekennen, daß wir ſehr fürchten, hier einer urſprünglichen Talentloſigkeit gegenüber zu ſtehen, welche durch Studium, Geſchick und Fleiß doch nie verdeckt werden kann. Wir wünſchen aufrichtig durch wiederholtes Anhören der Oper eines Beſſern belehrt zu werden.

Da wir nach darauf zurückkommen, ſo berichten wir heute nur, daß die Aufführung im Ganzen eine gelungene war, namentlich von Seite der HH. Beck und Wachtel, daß aber hingegen Scenirung und Ausſtattung Alles zu wünſchen übrig ließen. Der Komponiſt wurde oft gerufen, trotzdem dürfte die Oper kaum ſo lange Zeit auf dem Repertoir bleiben, als auf das Studium derſelben verwendet wurde.

Digitized by Google

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Frl. Hauffe. — Hr. Reichardt.

Frl. Hauffe, welche ſich im Quartett Hellmesberger und im Philharmoniſchen Konzerte beſtens introduzirt hatte, gab am 28. Januar ein ſelbſtändiges Konzert, und der gut beſuchte Saal bewies, daß man in Wien den hohen Werth der Leipziger Künſtlerin richtig erkannt hat. Sie ſpielte Schumann's C-dur-Quartett, die Variations sérieuses von Mendelsſohn und das große B-Trio von Beethoven, alles in vorzüglichſter Weiſe und erzielte namentlich mit letzterem einen vollſtändigen Erfolg. Leider ſind wir in Folge einer Verhinderung unſeres Konzertreferenten (m) nicht in der Lage über dieſes intereſſante Konzert, wie über die beiden Quartett-Produktionen ausführlich zu berichten. Bei Frl. Hauffe füllte Fr. Paſſy die Zwiſchennummern in entſprechender Weiſe aus.

Das Konzert, welches Hr. Reichardt am 29. Januar gegeben, war von dem freundlichſten Beifall und daher nach dieſer Richtung hin von dem günſtigſten Erfolge begleitet. Der einſtige Koloraturtenor unſerer Hofoper iſt zwar in ſeinen ſeit jeher nicht ſehr ausgiebigen Stimm-Mitteln noch etwas beſchränkter als ehedem, was ſich durch einige gepreßte Laute in der höheren Lage, namentlich aber durch das häufige Athmen kundgab; allein die Eigenſchaſen eines gebildeten Vortrags, einer ziemlichen Geläufigkeit und ebenſo korrekten wie deutlichen Ausſprache, ſind ihm geblieben. Die beiden erſteren Eigenſchaften finden namentlich im Roſſini'ſchen Genre Gelegenheit zu anſprechender Entfaltuug. Mazart's Arie „Del mio tesoro intanto“ aus „Don Giovanni“ und Händel's Arie „Haste, Israel, haste“ aus „Jaſua“ entſprechen der Stimme wie dem Talente des Konzertgebers weit weniger, dazu fehlt es ſeinem Tane an Mark, ſeiner Ausdrucksweiſe zwar nicht an Verſtändniß, aber an gediegener Durchbildung. Dagegen ſingt er Roſſini mit ſtylgemäßer Betonung und ſind ſeine Läufe hier am korrekteſten. Im Liedervortrag iſt Hr. Reichardt auch zumeiſt ein ganz angenehmer Sänger, man verſteht jede Sylbe vam Text, dabei phraſirt er durchaus richtig und weiß die Stimmung des Liedes zur Geltung zu bringen.

In dem Duett aus „Cenerentola“ fand Hr. Reichardt an Frl. Bettelheim eine vortreffliche Partnerin. Unſere Opernverhältniſſe ſind der Art, daß, um die einzige ſchöne Simme und das haffnungsreichſte Talent unter den Opernſängerinnen kennen zu lernen, man in den Konzertſaal wandern muß. Frl. Bettelheim berührte uns in jenem Duett ſehr angenehm, indem ſie nebſt ihrer prachtvollen Stimme auch eine gute Schule zeigte, erſtere trefflich zu behandeln wußte, die Kaloraturen korrekt durchführte, zugleich den Textwarten den entſprechenden Accent, der Geſammtſtimmung in diskreteſter Weiſe den richtigen Ausdruck gab, kurz mit den herrlichſten Mitteln einen geſchulten, ſtylgemäßen Vortrag verband. Wie jammerſchade um ſolche Eigenſchaften, wenn ſie unter einer intelligenzloſen Opernleitung verkümmern.

An ſonſtigen gelungenen Zwiſchennummern ſind nach die Klavier-Vartrâge des Schweſterpaares Tietz zu verzeichnen.

Quartette.

Laub. — Hellmesberger.

Beide Unternehmungen gaben bereits ihre varletzten Produktionen. Laub hat in der ſeinen am 26. Januar die Scharte der früheren vollſtändig ausgewetzt. Mendelsſohn's ſchönes Es-dur-Quartett (op. 44) kann kaum ſchöner geſpielt werden. Auch die Mazart'ſche Sanate für Klavier und Vialine wurde van ihm und Frl. Geisler ſehr hübſch vargetragen; nur gegen die Wahl gerade dieſer Sanate, die zu den veralteten gehört, hätten wir einiges Bedenken. Den Kulminationspunkt bildete natürlich Beethoven's wunderbares A-moll-Quartett (Op. 132). Iſt die Hellmersberger'ſche Auffaſſung der letzten Beethoven'ſchen Quartette auch eine noch gründlichere, klarere und bis in die kleinſten Details minutiöſe, ſo muß man dach anerkennen, daß Laub nnd ſeine drei Genoſſen das A-moll-Quartett mit Hingebung und Begeiſterung geſpielt haben.

Hellmesberger ſpielte am 29. Januar, ſtatt eines verſprocheneu neuen Quartetts von Herbeck, ein altes desſelben Komponiſten; dasſelbe geſchah bereits mit Rubinſteiu und im vorigen Jahr mit Goldmark. Ein ſolches Verfahren, welches das Publikum irre führt, indem die Wenigſten die Hinweglaſſung des kleinen Wörtchens „neu“ am Pragramm des letzten Tages bemerken, iſt nicht zu billigen. Iſt der Komponiſt nicht fertig geworden oder ein anderes Hinderniß eingetreten, ſo wäre es zweckmäßiger das Quartett eines Andern einzuſchieben. Hr. Derffel ſpielte die Schubert'ſche Sanate, mit welcher er in ſeinem erſten Konzerte ſo gefallen hatte, nnd den Schluß bildete Beethoven's

Digitized by Google

E-moll-Quartett. Die Aufführung war eine durchaus treffliche und beſonders der Vortrag des herrlichen Adagio's des letztgenannten Quartetts ein hinreißend ſchöner.

Neue Erſcheinungen
im Buch- und Muſikalienhandel.

Charakteriſtiſche Pieçen. 1. „Im Sternenſchein", 2. „Des Bergknappen Erinnerung an die Alm", komponirt und ſeinen Freunden G. Gebauer auf Kunzensruh und J. Losly auf Dobrygoß gewidmet von Guſtav Reichelt. Creutzberg, Druck und Verlag von J. Thielmann.

H—l. Dieſe Pieçen ſind in jeder Beziehung ſo unbedeutend, daß man ſie höchſtens als Uebungsſtücke gelten laſſen kann.

Lino-Polka für das Pianoforte, komponirt von Karl Deditius. Creutzberg, Druck und Verlag von E. Thielmann.

Reiht ſich ihren zahlloſen Vorgängerinnen nicht unwürdig an und verdient, bei häuslichen Tanz-Vergnügungen eine Mitbewerberin um die Gunſt der Tanzluſtigen zu werden.

„Aus meiner Mappe". Fünf Kleinigkeiten für das Pianoforte, dem Frl. Marie Gürtler gewidmet von Richard Löffler, 116. Werk. Wien, bei Karl Haslinger.

Dieſe kurzen, charakteriſtiſchen Tonſtücke mit den Aufſchriften: 1. „Glöckchen-Promenade", 2. „Der Belgier" (ſteiriſche Nationalmelodie), 3. „Spieluhr", 4. „Jugendfreudigkeit", 5. „Des Räubers Gebet", werden allen Muſikfreunden, die das Klavier nicht als den Tummelplatz für eine wilde Jagd nach Schwierigkeiten oder für Schauſtellung prätentiöſer Scheinleidenſchaft anſehen, und ſich an leicht überſchaulichen, melodiſch gefälligen Tonbildern zu erfreuen vermögen, willkommen ſein. Namentlich werden das erſte Stück und das mit ſeiner volksthümlichen Weiſe innig zum Herzen ſprechende Lied ohne Worte „Ein Belgier" (Nr. 2) ſich ſchnell die Gunſt der Pianiſtinnen erwerben.

Da dieſe Tonſtücke überdies für geübte Spieler keine Schwierigkeiten bieten und in ihrer gefälligen Kürze auch ſolchen Muſikfreunden, die nicht lange in einer hörgeneigten Stimmung auszuharren vermögen, gut vorzuführen ſind, ſo können ſie in mehrfacher Beziehung als empfehlenswerth bezeichnet werden.

Le Galop, Caprice brillant par Joachim Raff, op. 104. Hrn. William Moſon gewidmet. Leipzig, Berlin, C. F. Peters.

Obwohl mitunter etwas bizarr, hört ſich dieſes Tonſtück doch mit Intereſſe an und erhebt ſich über das Gewöhnliche, iſt daher für ausgebildete Spieler empfehlenswerth.

Réflexions harmoniques pour Piano par Rodolphe Willmers, op. 114. — 1. „Nocturno poëtique", 2. „Etude symphonique" (dem Fürſten Egon Fürſtenberg gewidmet). Prague, Schalek & Wetzler.

Einem in der Technik des Klavierſpiels „auf der Höhe der Zeit" ſtehenden Pianiſten, dem es ein Vergnügen macht, ſeine Kraft an der Ueberwindung von Schwierigkeiten zu üben und der jede neue Gelegenheit hiezu willkommen heißt, mögen dieſe Tonſätze empfohlen ſein. Uebrigens vermochte weder der Beiſatz „poëtique" dem Nocturne Poeſie, noch der Beiſatz „symphonique" der Étude ſymphoniſtiſchen Aufſchwung zu verleihen.

Soldatenchor und Marſch aus der Oper „Fauſt" von Gounod, für das Pianoforte übertragen und Hrn. Franz Liſzt gewidmet von Joſef Löw, op. 17. Prag, Schalek und Wetzler.

In der Art der Liſzt'ſchen Opern-Paraphraſen gehalten, kann ſich dieſes ſchwierige Tonſtück unter den Händen techniſch durchgebildeter Pianiſten, welche ſolche Schwierigkeiten mit gleicher Deutlichkeit wie Kraft zu überwinden vermögen, als wirkſam erweiſen.

Compoſitions de Salon pour Piano par J. Löw, 1. „Valse de Salon", 2. „Deuxième Nocturne". Prag, bei Schalek und Wetzler.

Der Walzer hat etwas Geziertes. Dagegen iſt das „Nocturne" ein ſehr gefälliges, in ſeinen Formen ſich bewegendes, ausdrucksvolles Tonſtück, das ſich bald der Gunſt jedes muſikaliſchen Salons erfreuen dürfte.

Korreſpondenz-Nachrichten.

—y— **München.** (Frl. Jonauſchek.) Das weitaus Dankenswertheſte, was uns die Direktion unſeres Hoftheaters ſeit lange geboten hat, iſt das andauernde Gaſtſpiel von Frl. Jonauſchek. Die Zahl der verſchiedenen Rollen, in denen die Künſtlerin bis jetzt aufgetreten, beträgt in Summa fünfzehn, und mit Ausnahme von zweien gehörten dieſelben ſämmtlich der höheren Richtung an. Die Mehrzahl derſelben waren ſolche, in denen ſie hier ſchon vor einigen Jahren aufgetreten iſt, und ſie hat in dieſen wieder dieſelbe Kunſt der Darſtellung entfaltet und dieſelbe Bewunderung dafür genoſſen wie damals. Als ihre vollendetſten Leiſtungen galten auch diesmal ihre Medea und Iphigenia, und noch übereinſtimmendem Urtheil geſellte ſich zu dieſen auch noch die Brunhild, in deren Darſtellung ſie es bei ihrem vormaligen Hierſein noch nicht zu einer völlig gleichmäßigen und harmoniſchen Durchbildung gebracht hatte. Partien, in denen ſie zum erſten Male hier geſehen wurde, waren Lady Macbeth, Maria Stuart, Adelheid, Iſabella, Hermione und Jungfrau von Orleans. Hat ſie auch nicht in allen dieſen Rollen gleich durchſchlagende Erfolge erzielt, ſo bewährte ſie ſich doch in jeder derſelben als eine denkende, tief in den Charakter eindringende und den Kern ſeines Weſens mit einer ſehr glücklichen Miſchung von Idealismus und Naturalismus wiedergebende Künſtlerin und entfaltete ganz beſonders in allen denjenigen Situationen, in denen einerſeits die tiefſte und ſeelenvollſte Gefühlswärme, andererſeits die wildeſte Leidenſchaftlichkeit der weiblichen Natur zu Tage tritt, ein Spiel von ergreifendſter Wirkung, während ſie in Stellen, wo es ſich bloß um ruhige imponirende Repräſentation oder

mehr äußerliche, als innerliche Kraftentfaltung handelte, nicht in gleichem Grade allen Anforderungen genügte und zuweilen aus Scheu vor oſtenſibler Geſpreiztheit und hohler Deklamation diesſeits der Grenzen des Erlaubten blieb. Ueber die Vortrefflichkeit ihrer Adelheid und Iſabella herrſcht keine Meinungsverſchiedenheit. Getheilter ſind die Urtheile über ihre Maria Stuart; namentlich hat man ihre Auffaſſung der unglücklichen Königin zu dämoniſch gefunden die Nachwirkungen der früheren Schuld habe ſie zu deutlich durchfühlen laſſen. Wir haben ſie in dieſer Rolle nicht geſehen; an ihrer Lady Macbeth aber haben wir nichts von derlei Maßüberſchreitungen bemerkt. Es iſt mit Gaſtrollen eine eigene Sache. Ein ſehr großer Theil des Publikums beſucht eine Darſtellung lediglich um ihretwillen. Auf ſie iſt man vor Allem geſpannt, auf ſie konzentrirt ſich alle Aufmerkſamkeit, von ihr hofft man, wenn nicht alle, doch die erſchütterndſte Wirkung. Iſt nun die Rolle, wie bedeutend auch immer, doch nicht die Hauptrolle, wird ſie, wie es bei Lady Macbeth unbeſtreitbar der Fall iſt, durch eine andere mehr aber minder in die zweite Linie gedrängt, und faßt nun der Künſtler, welcher ſie ſpielt, mit echt künſtleriſcher Maßhaltung im Intereſſe eines harmoniſchen Enſembles ſie wirklich als eine ſolche auf und führt ſie in dieſem Sinne durch, dann thut er damit zwar der Sache, aber nicht den überſpannten Erwartungen Genüge; das gerade Genug erſcheint in dieſem Falle als ein zu Wenig. So iſt es auch unſerer Künſtlerin bei ihrer Darſtellung der Lady Macbeth gegangen. Innerhalb der gewöhnlichen Verhältniſſe würde das Maß ihres Pathos und ihrer Wirkſamkeit zu dem des Macbeth im richtigen Verhältniß geſtanden haben; hier genügte dasſelbe nicht, um ſo zu packen, wie man gerade von ihr gepackt zu werden erwartete. Wir ſind natürlich weit entfernt, ſie deßhalb tadeln zu wollen; wir halten es im Gegentheil für ſehr fraglich, ob nicht vielleicht ein Mehr ſchon im entgegengeſetzten Sinne ſtörend gewirkt haben würde; aber die Thatſache, daß es ſo war, läßt ſich nicht wegläugnen. Es iſt eben die unvermeidliche Folge des Gaſtſpiels, ſobald zwiſchen der Bedeutung der Rollen und der Bedeutung ihrer Darſteller ein umgekehrtes Verhältniß beſteht. Nur in einer Beziehung, meinen wir, hätte die Künſtlerin zu einer dämoniſchen Wirkung ihres Spieles beitragen können — in der Ausſtattung ihrer äußeren Erſcheinung. Durch dieſe trat ſie uns allzu nahe, allzu ſehr in den Kreis der Frauen, wie ſie auch jetzt ſind, und damit kam eine Wahrheit hinein, die innerhalb der mythenhaften, halb übernatürlichen Sphäre, in welcher ſich das Stück bewegt, allzu begreiflich und natürlich erſchien. Ein wenig mehr Unheimlichkeit in Kleidung und Haltung, irgend eine ſtärkere Hervorhebung derjenigen Züge ihres Innern, die ſie zur Fortführerin und Vollenderin des Hexenwerkes machen, würde ihrem an ſich tief durchdachten und tadelloſen Spiel ohne Frage in noch höherem Grade, als es der Fall war, jene Grauſen erregende Wirkung verliehen haben, auf die es diesmal der Dichter in dieſer Tragödie abgeſehen hat. Was die Künſtlerin in dieſer Beziehung zu leiſten vermag, bewies ſie in der berühmten Nachtwandlungsſcene des fünften Aktes. — Eine tief aufgefaßte, meiſterhaft durchgeführte und die Poeſie der Dichtung lebendig veranſchaulichende Leiſtung war auch ihre Jungfrau von Orleans. Baten ihr auch die erſten Akte dieſer romantiſchen Tragödie mit ihren vorherrſchend ariatoriſchen und deklamatoriſchen Partien nicht gerade Gelegenheit zu einer Entfaltung derjenigen Seiten ihrer Kunſt, in denen ſie am größten iſt, ſo bewährt ſie ſich doch gerade in dieſen Partien dadurch als echte Künſtlerin, daß ſie in ihrem Vortrage durchweg mit feinſtem und ſicherſtem Takt die rechte Grenze zwiſchen der möglichſt größten Wirkung und dem Punkt, wo das Zuviel beginnt, innezuhalten wußte. Unwiderſtehlicher und ergreifender freilich kannte ſich ihre Kraft und Leidenſchaft von da ab offenbaren, wo Johanna's innere und äußere Konflikte, ihre Selbſtvorwürfe, Anklagen und Leiden beginnen. Wie allgemein verſichert wird, hat ſich die Künſtlerin durch ihre trefflichen Leiſtungen im klaſſiſchen Drama auch die Gunſt des Königs in hohem Grade errungen, und es ſoll ernſtlich daran gedacht werden, ſie für eine regelmäßige Mitwirkung an unſerer Bühne während der Wintermonate zu gewinnen.

F. Prag. (Barbieri's „Perdita“. „Rakakka“.) Die dritte Opern-Novität unter der jetzigen Direktion war „Perdita“ aber „Ein Wintermärchen“, romantiſche Oper in vier Aufzügen nach Shakeſpeare von Karl Graß bearbeitet, in Muſik geſetzt von E. de Barbieri, welche am 11. d. M. mit günſtigem Erfolge gegeben wurde. Die Bearbeitung der Dichtung iſt ſehr geſchickt und ſchließt ſich im Allgemeinen an das Drama an. Die Kompoſition macht im Ganzen keinen befriedigenden Eindruck, was beſonders dem Mangel an Originalität, an einem beſtimmten, die ganze Oper durchdringenden Style zuzuſchreiben iſt. Der Komponiſt verlegte ſich weder durchaus auf das Hervortretenlaſſen von Melodien, noch auf effektvolle Maſſenwirkung, noch endlich auf genaue, charakteriſtiſche Betonung der Dichtung, ſondern wandte abwechſelnd jedes von dieſen Mitteln an und erzielte dadurch eine getheilte Wirkung. Eines der Hauptmotive Shakeſpeare's, welches auch der Textdichter beſtimmt hervorhab und durch die Beigabe eines Jago noch verſtärkte, iſt die Eiferſucht des Leontes, und eben dieſes hat der Komponiſt nur in ſchwachen Umriſſen ſkizzirt. Seine ganze Stärke verwandte er dagegen auf die Gerichtsſcene des zweiten Aktes, auf die Schäferſcene und auf die Schilderung der Wirkung, als zum Schluße Hermione vom Piedeſtal herabſteigt. Die Chöre in der erſten und letzten der genannten Scenen ſind ſehr ſtimmungsvoll gearbeitet und das Enſemble im Finale des vierten Aktes kann ſeine Wirkung nicht verfehlen. Der ganze dritte Akt, wie es ſcheint, der beſtkomponirte, litt ungemein durch die plötzliche Indiſpoſition des Hrn. Bernard (Florizel), ſein Duett mit Perdita wurde dadurch zu einer bloßen Arie der letzteren. Dagegen fand ein Walzer der Perdita vielen Anklang, wiewohl er an den Arditi Walzer erinnert. Wenn übrigens die Oper „Perdita“ irgend eine Muſikrichtung verfolgt, ſo iſt es unſtreitig die Verdi'ſche; Barbieri gelangt nur ſelten zur Ruhe, raſtlos jagt er von einer Scene zur anderen und das Publikum findet nur wenige Ruhepunkte. Faſſen wir den Geſammteindruck zuſammen, den wir bei der erſten Aufführung empfingen, ſo müſſen wir den Komponiſten als einen mehr routinirten, als wahrhaft talentvollen Muſiker bezeichnen, der in der „Perdita“ ſich für lyriſche Stellen und Chöre beſonders tüchtig erwies. Ein Gewinn für das Repertoir dürfte „Perdita“ noch weniger als Maillart's „Lara“ ſein. Auf die Darſtellung

war, wie faſt ſtets, große Sorgfalt verwendet. Den Leantes ſang Hr. Rabinſan mit allem Aufgebot ſeiner Mittel, die Partie iſt ſchwierig, ohne in demſelben Grade dankbar zu ſein. Dasſelbe gilt von Hermiane, welche Rolle überdies im Fortgange der Handlung manche heikle Punkte enthält: Fr. Kainz-Prauſe wurde allen dieſen Schwierigkeiten gerecht. Die Titelrolle hatte Frl. v. Terey inne; ſie wußte zwar hübſche Koloraturen zu entwickeln, ſarcirte aber ihr Organ zu ſehr. Hr. Eilers (Baſſianus), Frl. Lang (Paulina) befriedigten. Der Kompaniſt ſelbſt dirigirte; dieſem Umſtande iſt es wohl auch zuzuſchreiben, daß der Beifall im Ganzen eine im Verhältniſſe zu dem Gebotenen allzulebhafte Färbung erhielt, welches Uebermaß aber von dem verſtändigen Theile gebührend zurückgewieſen wurde. Wiederholungen dürften doch manche Punkte zur Beſprechung bieten. Als Luna im „Traubadaur“ gaſtirte Hr. Egharbt aus Graz und gefiel; er beſitzt ein angenehmes und dabei ausgiebiges Organ und verſtändiges Spiel. — Im Schauſpiele gewährte die Aufführung von Laube's „Rakakka“ eine willkommene Abwechslung. Das Stück führt nur mit geringem Rechte den Titel „Luſtſpiel“, der Eindruck iſt aſt nichts weniger als komiſch, es ſollte eher nach Hebbel's Begriffsentwicklung eine Tragikomödie heißen, indem Lächerliches und Abſcheuliches vermiſcht erſcheinen. Uebrigens gefiel das Stück, das längere Zeit nicht gegeben war, in einer guten Darſtellung ſehr. Hr. Kühns zeichnete ſich als Marquis von Briſſac durch ein ganz charakteriſtiſches Spiel aus, während die HH. Haſſelt (Gerard) und Frey (Abbé van der Sauce) nicht ganz am Platze waren. Beſonders wacker war Hr. Eichenwald (Tulpe). Die Epiſodenfigur Marquiſe von Pampadaur gab Frl. Porth entſprechend.

Kleine Chronik.

Eine neue Shakeſpeare-Ausgabe hat die Londoner Buchhandlung Macmillan und Camp. veranſtaltet und nennt dieſelbe „The Globe Edition“. Sie beſteht aus einem Bande von 1080 zweiſpaltigen Oktavſeiten, enthält ſämmtliche Theaterſtücke, die Sonette und übrigen Dichtungen, und koſtet hübſch gebunden nur einen Thaler und fünf Silbergroſchen!

Im ſechſten Gürzenich-Konzerte in Köln am 17. Januar kam Händel's „Joſua“ mit ergänzender Inſtrumentation von Julius Rietz und Orgelbegleitung von L. Weber zur Aufführung.

Das dreizehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig am 19. Januar wurde mit Mozart's D-dur-Symphonie eröffnet. Zweite Orcheſternummer war Ouvertüre und belgiſche Nationalhymne von Vieuxtemps; Fr. Paſſy-Carnet ſang zwei Arien aus der „Schöpfung“ und aus „Euryanthe“ und Lieder von Schubert und Alieneſſ. Den Beſchluß machten Mendelſohn's Violin-Konzert und ein Phantaſieſtück für Horn von Lorenz. — Das vierzehnte am 26. Januar brachte: Ouvertüren zu Spohr's Oper: Der „Alchymiſt“, und zu Weber's „Preciosa“; Schumann's dritte (Es-dur)-Symphonie; H-moll-Konzert für Klavier von Hummel; Präludium, Fuge und Choral, gleichfalls für Klavier von Sigmund Lebert, Rhapsodie hongraise (Nr. 2 in Fis) von Liſzt.

Ueber Hoftheater ſoll demnächſt in Stuttgart eine Broſchüre erſcheinen, welche durch Zahlen und Thatſachen darthun will, daß in konſtitutionellen Staaten die Hoftheater mit ihren abſoluten Herrſchern, Intendanten und Kapellmeiſtern nicht mehr an der Zeit ſind.

Zur Errichtung eines Proksch-Denkmals hat ſich in Prag eine Komité gebildet, in deſſen Namen die HH. F. Kaván, F. Michel, A. Pozděna, Fr. Smetana im „Slavoj“ einen Aufruf an alle Schüler, Verehrer und Freunde des Verewigten richten, die Ausführung des Planes durch Beiträge unterſtützen zu wollen. Die Muſikalienhandlung Jakab Fiſcher und Sohn in Prag, Eiſengaſſe 541—I. hat ſich zur Entgegennahme ſolcher Beiträge bereit erklärt.

Der Veteran der polniſchen Bühne, Schauſpieler und Direktor J. N. Nowakowski iſt in Lemberg geſtorben.

Lokales.

γ. **Die ſogenannte „Krippen-Akademie“** hat auch heuer am 2. Februar im Operntheater ſtattgefunden und den Mißbrauch, die Hofſchauſpieler zur Einſtudirung eines neuen Stückes zu preſſen, wiederholt. Man vergißt dabei allerſeits, daß die Mitglieder des Burgtheaters dieſem Inſtitute, ſeinen Abonnenten und ſeinem Stammpublikum ihre künſtleriſchen Dienſte ſchulden, und daß der Novitäten im Jahre nicht gar ſo viele gegeben werden, um alljährlich einer oder einem Paar den Reiz der Neuheit durch vorherige Aufführung in einer Akademie zu entziehen. Diesmal war es gar — unpaſſender als je — ein dreiaktiges Stück: „Mutterglück“, n. d. Franzöſiſchen von H. Hapſen. Dasſelbe hat übrigens ziemlich angeſprochen, und verdient es auch zum Theil. Es befindet ſich darin Rührendes und Komiſches in echt franzöſiſcher, etwas ſonderbarer, aber wirkſamer Weiſe gemiſcht. Manche Scenen, obgleich im Ernſten wie im Heiteren ſehr heikler Natur, können bei halbwegs gutem Spiel ihre Wirkung nicht verfehlen. Auch die Ueberſetzung ſcheint recht gewandt. Von den Mitſpielern iſt Hr. Baumeiſter zuerſt zu nennen, er ſpielte mit köſtlicher Laune ohne zu übertreiben; nächſt ihm Hr. Sannenthal, Frl. Bagnar, die aber einen zu äußerlich pathetiſchen Ton anſchlug und zu viel ſchluchzte, und Fr. v. Greiner. — Vor dem Luſtſpiel ſang der akademiſche Geſangverein, deklamirte Fr. Rettich, ſang Frl. v. Murska und ſpielte Hr. Laub. Alle wurden applaudirt.

Konzerte der nächſten Woche: Heute Samſtag Abends Muſikvereinsſaal: Orcheſterverein der Geſellſchaft der Muſikfreunde (Muſik zu Goethe's „Egmont“ von Beethoven); morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, vorletztes, (Beethoven, Mozart, Mendelsſohn, Schumann); Donnerſtag 9. Februar Abends, Vereinsſaal: Laub's Quartett, letztes (Haydn, Beethoven, Mendelsſohn)

Briefkaſten der Redaktion. 21 Januar — 3 Februar. pp. in Olmütz. O. G. in Berlin: Erhalten. — F. B. in Wiesbaden: Das Gewünſchte wird beſorgt. Wir erbitten uns Ihre Adreſſe.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 6. Wien.

Elfter Jahrgang. 11. Februar. 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samstag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Zur Mozart-Biographie. Von A. v. Wolzogen. — Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren. Von J. Gundling. — Berliner Muſikbericht. Von O. Gumprecht. — Kopenhagener Theater- und Muſikbericht. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater („Ein deutſcher Krieger" „Wilhelm Tell"). Carltheater (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Die HH. Hofmann und Kremſer. Philharmoniſches Konzert). — Korreſpondenz Nachrichten (Leipzig, Olmütz, Stuttgart, Wiesbaden). — Kleine Chronik. — Lokales.

Zur Mozart-Biographie.

Von Alfred v. Wolzogen.

Am 22. November 1864 ſtarb der k. bayeriſche Schloßverwalter zu Nymphenburg bei München, Dr. Georg Wendling, aus jener bekannten Mannheimer Familie ſtammend, mit welcher Mozart in Mannheim und München in ſo nahen Beziehungen geſtanden. Vielleicht iſt es den Leſern d. Bl. nicht unerwünſcht, bei dieſem Anlaß einige nähere Notizen über dieſe Künſtlerfamilie zu erhalten, die ich den Mittheilungen des Verſtorbenen verdanke, und durch die einzelne Angaben Jahn's („Mozart", Th. II, S. 83—85 und 104) berichtigt werden.

Der Großvater Georg Wendling's war Franz Anton Wendling, Violiniſt und zuletzt Direktor und Konzertmeiſter in München; ſeine Gattin, Eliſabeth Auguſte, Mozart's erſte Elektra im „Idomeneo", iſt nicht 1755, ſondern ſchon am 19. Februar 1746 in Mannheim geboren und ſtarb nicht 1794, ſondern ſchon am 7. Januar 1786, in demſelben Jahre mit ihrem Gatten, als virtuosa di camera. Ihre Eltern waren der Tenoriſt Pietro Sarſelli und Karolina Balvaſori, beide aus Bologna gebürtig, wohin ſie ſich nach längerer Anſtellung an der Mannheimer Oper auch wieder zurückbegaben. Die Hochzeit von Franz Anton und Eliſabeth Wendling fand am 21. November 1764 zu Mannheim ſtatt. 1778 kamen ſie mit dem Hofe des Kurfürſten Karl Theodor nach München, mit ihnen der berühmte Flötiſt Johann Baptiſt Wendling, Franz Anton's Bruder und deſſen Frau Dorothea, geb. Spurni, die berühmte Sängerin, (welche bei der erſten Aufführung des „Idomeneo" am 29. Januar 1781 die Ilia ſang, und nicht ſchon 1809, ſondern erſt 1811 als Geſanglehrerin in München geſtorben iſt). Das letztgedachte Ehepaar hatte nur eine einzige Tochter, Auguſte, geb. 1758, die gefeiertſte Schönheit Mannheim's, der Stolz und die Freude ihrer Eltern, ſowie Aller, die ſie kannten. Wenn Mozart ihrer (ſ. Jahn, II, S. 104) in einem Briefe an ſeinen Vater von 1777 als einer früheren Geliebten des Kurfürſten gedenkt, ſo iſt er hiebei nicht genau berichtet geweſen. Schon die Daten laſſen eine ſolche Annahme kaum zu; möglich iſt nur, daß der Kurfürſt damals ſchon ſein Auge auf Auguſte Wendling geworfen hatte und ihr Aufmerkſamkeiten erwies, die ein derartiges Gerücht veranlaſſen und nähren konnten. Feſt ſteht indeſſen ſo viel, daß der Kurfürſt die mit Mozart gleichzeitig unternommene Reiſe ſeines Flötiſten nach Paris im Anfang des Jahres 1778 dazu benutzte, um das ſchöne Mädchen unter der Vorſpiegelung, ſie mit ſeinen natürlichen Töchtern ſingen und ſpielen laſſen zu wollen, an ſich zu locken und ſie gewaltſam zu entehren.

Als der Vater aus Paris zurückkehrte, fand er, der nicht das Geringſte ahnte noch wußte, ſein unglückliches Kind in einem Irrenhauſe bei Straßburg, wo ſie noch im nämlichen Jahre ſtarb. Wie es gekommen, daß Vater und Mutter, die als tüchtige Künſtler und noch in ihren beſten Jahren ſtehend, ſicher überall ihr Brod gefunden hätten, dennoch noch in demſelben Jahre mit Karl Theodor nach München überſiedelten, iſt ein unlösbares Räthſel

Digitized by Google

geblieben. An ihrem neuen Domicil, wo sonst die Mannheimer Eingewanderten scheel genug angesehen zu werden pflegten, genossen sie indessen bald, wie früher in Mannheim die allgemeinste Achtung und Liebe.

Der Violinist Franz Anton hatte 12 Kinder, von denen ihn jedoch nur vier überlebten. Seine älteste Tochter Dorothea, (die Tante Georg Wendling's) geb. 1767, gest. 1839, wurde von ihrer Tante und Pathin, der Gattin Johann Baptist's, zur Sängerin ausgebildet; die letztere gab sich in Betreff ihrer Nichte den größten Hoffnungen hin und meinte, jetzt erst solle man in Deutschland erfahren, was Singen heiße. Diese Erwartungen gingen jedoch später nicht ganz in Erfüllung; Dorothea Wendling die Jüngere begab sich zwar nach Wien, wo sie mit dem Mozart'schen Ehepaar in genauem Verkehr stand und den ersten „Don Juan"-Aufführungen persönlich beiwohnte, wurde auch 1788 virtuosa di camera, später bayerische Kammer- und Konzertsängerin, hat jedoch die Bühne selbst niemals betreten und galt nur, wie früher ihre Tante, für die beste Gesanglehrerin Münchens. Sie heirathete daselbst den Professor und Akademiker Hofrath v. Guthe.

Mozart's Beziehungen waren sowohl in Mannheim (1777), als in München, (1780—81) intimer zu Johann Baptist als zu Franz Anton Wendling. Jener machte ein Haus und war ein Lebemann im besseren Sinne des Wortes, während dieser wegen der fast beständigen Kränklichkeit seiner Frau und wegen seiner vielen Kinder nur selten Gesellschaft bei sich zu sehen im Stande war. Dennoch wurde auch er von Mozart hochgeschätzt. Als dieser 1780 zur Einstudirung des „Idomeneo" nach München kam, besorgte er ihm in Gemeinschaft mit dem Musikdirektor Christian Cannabich, dessen Haus Mozart in Mannheim gleichfalls so viel besucht hatte, seiner Wohnung gerade gegenüber ein Quartier, und zwar ein Eckzimmer im Sonneneck der Burggasse, zwei Treppen hoch; nach Mozart's Abreise zog er dann selbst in dieses Logis und veranlaßte noch kurz vor seinem Tode, daß an dem bezeichneten Hause eine Gedenktafel des Inhalts angebracht ward, daß W. A. Mozart hier die Oper „Idomeneo" vollendet.

Unter den Wendling'schen Familien-Traditionen, die sich erhalten haben, dürfte außer denjenigen, welche sich auf „Don Juan" beziehen, und die ich erst in dem längst projektirten Don-Juan-Werke mitzutheilen denke, folgende Erzählung Interesse erregen. Einst neckte Franz Wendling den jungen Mozart in Mannheim mit seiner Liebe und Verehrung für seinen Bruder, den Flötisten; früher habe er behauptet, die Flötisten möge er nicht leiden, und nun wäre doch ein Flötist sein liebster Freund geworden. „Ja wissen's" — erwiderte Mozart hierauf — „das ist was Anderes beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler, und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch? Schauen's, da ist's immer recht; er hat 's Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen und Gabelmachen (Griff in B-Tonarten) schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was — Adagio heißt!"

Allerdings trübte sich das Verhältniß Mozart's zu diesem ausnahmsweise geliebten Flötisten gegen die Zeit der Pariser Reise hin einigermaßen; allein, wie selbst aus Jahn herauszulesen, lediglich durch Mozart's Schuld, welcher damals für eine Reise mit der Weber'schen Familie zu hoffen und zu schwärmen anfing; da mußte denn der Vorwurf der Irreligiösität und des mangelnden Kirchenbesuchs ꝛc. gegen den Freund herhalten, der freilich seine Freigeisterei nicht bestreiten konnte, sich aber trotzdem sowohl in Paris, als später in München als Mozart's wahrhafter und aufrichtiger Freund bewährt hat.

Ich erwähnte oben des von mir projektirten Don-Juan-Werkes. Dasselbe nach allen Kräften zu fördern und baldmöglichst zum Abschluß zu bringen, wird nun mein doppelt eifriges Bestreben sein, indem ich so einen der innigsten Wünsche des verstorbenen Freundes, der seit länger als drei Jahren mein treuer Mitarbeiter gewesen, erfülle. Selbst ein eifriger und sinniger Mozartkenner, hatte er schon lang, ehe ich mit ihm zusammenkam, sich mit der Feststellung eines der deutschen Bühne würdigen Don-Juan-Textes und eines angemessenen Scenariums eingehend beschäftigt und endlich, in uneigennützigster Hingabe an den vorgesetzten Zweck, mir alle seine Vorarbeiten zur Verschmelzung mit den meinigen anvertraut. Gemeinschaftlich wollten wir mit einem neuen Don-Juan-Buch, worin die Wendling'schen Familientraditionen keine kleine Rolle spielen, vor das Publikum, die Bühnenverwaltungen und die Kritik treten; nun hat der Tod den einen von uns vorzeitig abge-

Digitized by Google

rufen, und ich erſcheine, wenn ich endlich mit dem Buche allein auftreten ſollte, zugleich als der Vollſtrecker eines Teſtamentes, das die reinſte Mozart-Verehrung diktirt hat.

Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren.

Von J. Gundling.

In der gegenwärtigen Uebergangsphaſe dürfte ein Rückblick auf die Leiſtungen des deutſchen Theaters in Prag während der drei letzten Direktionsperioden nicht unintereſſant ſein. Ein ſolcher Rückblick gibt, indem er die bald rege, bald erſchlaffende Thätigkeit der Bühnenleitung während der einzelnen Perioden konſtatirt, zugleich Gelegenheit, auf Bühnenwerke hinzuweiſen, deren Wiederaufnahme ſich vielleicht empfehlen würde.

Im Jahre 1847, dem erſten Jahre, wo ſich Hoffmann's Thätigkeit frei entwickeln konnte, — er hatte bekanntlich zu Oſtern 1846 die Direktion übernommen, — wurden wir durch eine außerordentliche Regſamkeit überraſcht. Die für Prag enorme Anzahl von ſieben neuen Opern innerhalb Jahresfriſt beſticht auf den erſten Blick. Von dieſen Opern haben „Gutenberg", „Der Feenſee", „Die Zigeunerin", „Die Hochländerin" und „Die Königin von Cypern" das Jahr überdauert, dem ſie ihre erſte Vorführung verdanken. Auf dem Gebiete der Tragödie begegnen wir dem „Julius Cäſar", „König Johann" und dem Michel Beer'ſchen „Struenſee"; von den elf Schauſpielnovitäten ſind „König René's Tochter", „Valentine", „Donna Maria de Molina" von Halm und „Eine Familie" erwähnenswerth. Von den zwölf mehraktigen Luſtſpielnovitäten hat ſich „Der Vetter" und „Großjährig" bis auf den heutigen Tag, „Eine Frau, die ſich zum Fenſter hinausſtürzt", mehrere Jahre erhalten. Von den ſechs einaktigen Luſtſpiel-Blüetten blieb „Ein Zimmer mit zwei Betten" lange auf dem Repertoir. Von den zwölf neuen Poſſen gefielen „Der Krämer und ſein Kind" von Kaiſer und „Der Schützling" von Neſtroy auf lange hinaus. Ebenſo regſam wie in der Vorführung von Novitäten war man mit der Einſtudirung älterer Sachen; die Opern „Oberon" und „Der Waſſerträger", die Tragödie „Lear" und „Braut von Meſſina" wurden neu hervorgeholt. Im Ganzen waren von 202 Stücken, die in dieſem Jahre gegeben wurden, 57 neu, da zu den erwähnten Novitäten noch vier neue Ballette hinzukamen. Die Gaſtſpielwirthſchaft wurde rationell betrieben; unter den 27 Gäſten finden ſich Namen wie Tichatſchek, Kreuzer, (der ſeine Oper dirigirte), Ander, Rott, Moriz, die Beckmann's, Löwe, Piſchek, Baumeiſter.

Das Jahr 1848 war ein für die Prager Theaterverhältniſſe ſehr ungünſtiges. Es führte zu jener bedauernswerthen Kataſtrophe, wo die Mitglieder auf Theilung ſpielten. Nichtsdeſtoweniger wurden in dieſem Jahre ſechs neue Opern gegeben, darunter Kittl's melodienreiche „Franzoſen vor Nizza" und Lortzing's „Waffenſchmied". Im Trauerſpiel ſah man „Uriel Akoſta" und den Weber'ſchen „Spartacus" als Novitäten; von den 18 neuen Schauſpielen, die gegeben wurden, haben ſich „Dorf und Stadt", „Das bemooſte Haupt", „Graf Waldemar" und „Die Karlsſchüler" bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Luſtſpiel führte man 11 mehraktige Novitäten, (darunter „Das Urbild des Tartüffe", „Die Baſtille", „Die Mouche", „Keine Jeſuiten mehr", „Die Banditen" von Benedix und den „höflichen Mann" von Feldmann) und 4 einaktige Blüetten vor, von welchen ſich nur „Eigenſinn" erhalten hat. Mit Hinzunehmung von 6 neuen Poſſen und 2 Balletten waren von 172 im Jahre 1848 überhaupt aufgeführten Stücken 54 neu. Unter den 25 Gäſten dieſes Jahres ſind die Lutzer, dann die Fehringer und Ernſt-Kaiſer, Berſing und Knopp bemerkenswerth. Die vier Letzterwähnten traten ſpäter bei der Prager Bühne in feſtes Engagement.

In den Jahren 1849 und 1850 ſehen wir bereits die Thätigkeit der Direktion erlahmen. Wir müſſen uns im Jahre 1850 mit drei neuen Opern (darunter „Hernani" und „Die Muskotiere der Königin") begnügen, wir bekommen kein neues Trauerſpiel zu ſehen, man begnügt ſich mit der Vorführung von ſieben neuen Schauſpielen und nicht mehr als neun mehraktigen Luſtſpielnovitäten. An erwähnenswerthen Stücken begegnen wir „Anna von Oeſterreich", dem „Kaufmann" von Benedix, „Franz von Sickingen", „Mazarin" im Schauſpielgenre, dem „Salzdirektor", „Roſenmüller und Finke", der „Hochzeitsreiſe", den „häuslichen Wirren" und „Wer wagt, gewinnt" im Luſtſpiel. Auch von den neun einaktigen Luſtſpielen haben ſich mehrere, ſo „Ein Arzt", „Ein Othello", „Die Badekuren", „Das Sonntagsräuſchchen", von den elf Poſſen-Novitäten „Die Poſſe als Medizin", „Der letzte Zwanziger", „Der Vertrauensmann", „Die beiden Faßbinder",

Digitized by Google

„Junker und Knecht“ und „Der Dumme hat's Glück“ lange erhalten. Mit Hinzuziehung von vier neuen Balletten waren im Jahre 1850 von 191 aufgeführten Stücken 45 neu; 29 Gäste betraten die Bühne, darunter die Küchenmeiſter-Rudersdorf, Fichtner, Karl Devrient, Wohlbrück, die Tuczek und Grahn. Haaſe, Kilany, die Stork, Mende, die Jakobſohn und Stradiot-Mende verblieben nach ihren Gaſtſpielen im Engagement.

Im Jahre 1851 nahm Hoffmann wieder einen energiſchen Anlauf, da das „Sein oder Nichtſein“, ſoweit es ſich um den Prager Wirkungskreis handelte, praktiſch an ihn herantrat. Wieder brachte man es zu fünf neuen Opern, unter welchen ſich „Der Prophet“ durch prachtvolle Ausſtattung auszeichnete, wie denn überhaupt die Sorge für würdige, ja luxuriöſe Ausſtattung zu den guten Seiten des Hoffmann'ſchen Regime's zählt. Auch „Maria von Rohan“ und der Skraup'ſche „Meergeuſe“ hielten ſich längere Zeit auf dem Repertoir. Das Trauerſpiel blieb zwar nach wie vor vernachläſſigt — es zählte nur eine Novität — aber deſto glänzender bewährte ſich das treffliche Enſemble, das Haffmann in den letzten zwei Jahren geſchaffen hatte, im Schauſpiele, von deſſen acht Novitäten ſich „Adrienne Lecouvreur“ und „Ein deutſches Dichterleben länger erhielten, und im Luſtſpiel, welches acht mehraktige und eben ſo viele einaktige Novitäten aufwies. „Die Märchen der Königin von Navarra“, „Der Damenkrieg“, „Das Preisluſtſpiel“, „Das Gefängniß“, „Der geheime Agent“ gingen als Novitäten in raſcher Folge ſehr gut dargeſtellt über die Prager Bühne. Das ſich mit jedem Jahre üppiger entfaltende Gaſtſpielweſen übte noch immer keinen bedrohlichen Einfluß auf den Geſammtorganismus; von den 33 Gäſten traten mehrere, wie die Schwarzbach, die Fiſcher, die Braunecker-Schäfer in feſtes Engagement; faſt begegnete man unter den Gäſten nur Namen erſten Ranges, wie der Rachel, Dawiſon, Ander, Draxler, Friedrich Devrient, der Janauſchek und Röder-Romani. Von den elf Poſſen-Novitäten dieſes Jahres hat ſich nur Neſtroy's „Mein Freund“ auf die Dauer bewährt.

Stöger, der das Theater zu Oſtern 1852 übernahm, ſtrengte ſich im erſten Jahre nicht beſonders an. Das Jahr 1852 ſah nur zwei neue Opern ohne Bedeutung; im Trauerſpiel erlahmte man nach der Vorführung von Meißner's ſo beifällig aufgenommenem „Armſtrong“; im Schauſpiel brachte man es wohl zu ſieben Novitäten, ohne jedoch mit irgend einer einen beſonderen Erfolg zu erzielen; von den acht neuen mehraktigen Luſtſpielen ſprachen nur „Die Komödie der Irrungen“, „Das Lügen“ entſchieden, Hackländer's „Magnetiſche Kuren“ halb und halb an. Glücklicher war man mit den Poſſen, von denen 18 neu waren und mehrere, wie „Verrechnet“, „Pech“, „Ein Lump“, „Kampl“, „Lorle“, „Chriſt und Jude“ auf lange hinaus entſchieden gefielen. Von den 12 einaktigen Luſtſpiel-Novitäten erhielten ſich bloß „Die rothen Haare“, „Engliſch“ und „Der ſchwarze Peter“. Das Gaſtſpiel-Canto ſchwillt bereits auf 36 Perſonen an, und unter den Gäſten finden ſich nur zwei Namen von Klang: Döring und die Behrend-Brand. Dagegen treten von ihnen nicht weniger als 20 in feſtes Engagement, in erſter Reihe der Tenor Steger, der Baritou Steinecke, der Baſſiſt Schmid, die Sängerinnen Kellberg, Janda, Berchl, Staudt, der Heldenſpieler Köckert, der Liebhaber Frey, Nerking, die Bach, Laddey, Scutta und die Rahrbeck.

Das Jahr 1853 zeichnet ſich durch eine vernünftige Wirthſchaft aus. Die beiden neuen Opern „Rigoletto“ und „Die luſtigen Weiber von Windſor“ haben Glück; man fängt an, die Operette zu kultiviren; im Trauerſpiel begegnen wir wieder Meißner, ohne diesmal jedoch mehr als einen kargen succès d'estime notiren zu können, da „Das Weib des Urias“, die einzige Trauerſpiel-Novität des Jahres, abfällt. Von den 14 neuen Schauſpielen gefallen viele, ſo z. B. „Helene van Seiglière“, „Der Königsleutnant“, „Kriſen“, „Der Ring“, „Mathilde“. Von den acht mehraktigen Luſtſpiel-Novitäten machen „Viel Lärm um Nichts“, „Eine ſchöne Schweſter“, „Ein Luſtſpiel“ und „Der Hauptmann von der Schaarwache“ mehr als flüchtigen Eindruck. Die einaktigen Luſtſpiele dominiren immer mehr; wir zählen ihrer wieder 12, darunter „Er iſt nicht eiferſüchtig“, „Buch III, Kapitel 1“, „Immer zu Hauſe“. Von den 20 Poſſen-Novitäten gefallen „Das Mädchen von der Spule“, „Die falſche Pepita“, „Des Teufels Zopf“, „Die Heimkehr von der Hochzeit“ und „Die Jagd nach einem Strohhute“. Die Gaſtſpielwirthſchaft wird reſtringirt, von den 26 Gäſten tritt Weilenbeck in's Engagement. Sonſt gaſtiren La Roche, Ira Aldridge, die Nottes und Wildauer, die Pepita, Kirchberger und Albert-Bellon.

Eine noch lebhaftere rationelle Thätigkeit zeichnet das folgende Jahr (1854) aus. Alle Fächer werden gleichmäßig kultivirt und die Reſultate ſind ſehr achtenswerth. Die Oper einverleibt ſich drei große Novi-

Digitized by Google

täten: „Tannhäuſer“, „Indra“ und Kittl's „Bilderſtürmer“. Die Tragödie tritt mit vier Novitäten, darunter dem „Erbförſter“, dem Dingelſtedt'ſchen „Haus Barneveldt“ und der Hebbel'ſchen „Magdalena“ in den Vordergrund. Die meiſten der ſieben Schauſpielnovitäten behagen dem Publikum, ſa die „Waiſe van Lowood“, „Lady Tartüffe“, „Sonnwendhof“, Gutzkow's „Störenfried“, „Die alte Jungfer“ von Benedix und „Roſe und Röschen“. Van den ſieben mehraktigen Luſtſpielen ſprachen die „Jaurnaliſten“, van den neun einaktigen Blüetten „Am Klavier“ und „Wie zwei Trapfen Waſſer“ an. Man gibt ſechs neue Ballette und 14 neue Paſſen, darunter „Die drei Eichen“ von Kaiſer, „Ein alter Deutſchmeiſter“, „Ein Fuchs“ nnd „Ueberliſtet“. Van den 36 Gäſten bleiben die Meyer und Daun, Lukes und die Szegöfy in Prag; ſanſt gaſtiren noch Beck, Marr, Steger, La Roche, Scholz und Grais, die Hermann-Cſillag und Geiſtinger.

Die ratianelle Wirthſchaft hält im Jahre 1855 nicht mehr in gleichem Grabe an. Die Gäſte haben die Oberhand, ihre Zahl ſchwillt bereits auf 42 an; Oper nnd Schauſpiel leiden darunter ſa, daß die erſtere es nur zu zwei Novitäten (darunter „Giralda“), das Schauſpiel nur zu drei Navitäten bringt. Das Trauerſpiel hält ſich allerdings wacker, es bringt drei gehaltvolle Navitäten, den bühnengewandten „Präteudenten van York“ van Meißner, den „Fechter von Ravenna“ und „Herzog Albrecht“ van Melchiar Meyr. Im Luſtſpiel zählen wir ſieben mehraktige und elf einaktige Novitäten. „Pitt und Fax“, „Fata Margana“, „Girardin's Hut“, „Das Gänschen von Buchenau“, „Die Partie Piquet“, „Der letzte Trumpf“, „Eine kleine Erzählung ahne Namen“ gefalleu. Auch von den 20 neuen Poſſen behaupten ſich mehrere, wie „Thereſe Kranes“, „Der Hausmeiſter aus der Varſtadt“, „Krämers Töchterlein“, „Ein Wiener Freiwilliger“, „Zwei Teſtamente“, „Eine Ausſpielerin“ und „Ferdinand Raimund“. Es gaſtirt bereits Krethi und Plethi durcheinauber, die Pepita und Thampſan, Treumann und Frappart, Levaſſar und Jauner. Nur die Medori und die Würzburg ragen hervar, Freny und die Günther treten in's Engagement.

Noch einmal rafft ſich der praktiſche, aber mählich alternde Stöger im folgenden Jahre auf. Vier neue große Opern: „Lohengrin“, „Der fliegende Holländer“, „Traubadaur“ und „Das Thal von Andarra“ gehen in Scene. Im Trauerſpiel bringt man „Eſſex“ neu, im eigentlichen Schauſpiel entwickelte ſich eine außerardentliche Regſamkeit, es werden nicht weniger als elf neue Schauſpiele vargeführt, darunter „Narziß“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, „Geld und Ehre“, Walfſahn's „Nur eine Seele“, Gutzkaw's „Ella Roſe“, „Der Stern von Sevilla“. Wenn im Luſtſpiel auch die einaktige Blüette die Oberhand hat — ſchan kammen auf ſechs neue mehraktige Luſtſpiele 18 einaktige Novitäten — ſa erwächſt dach dem Repertair aus „Tantchen Unverzagt“, dem „Fräulein von St. Cyr“, der „Börſe“, aus den Kleinigkeiten „Durch“, „Ramea auf dem Büreau“, „Während der Börſe“, „Ich ſpeiſe bei meiner Mutter“, eine mehr als varübergehende Bereicherung. Auch van den 14 neuen Poſſen gefällt mehr als eine dauernd, ſo Kaiſer's treffliche „Frau Wirthin“, „Robert und Bertram“, „Der Aktiengreißler“, „Judas im Frack“. Das Gaſtſpielweſen wird wie im Varjahre großartig betrieben, doch treten van den 37 Gäſten ganz vorzügliche Künſtler, wie die unvergeßliche Rudlof, die Brenner, Knaack, die Müller, Fakter, die Aes, der Regiſſeur Wolf in's Engagement. Die Prager lernen die Seebach und die Damböck kennen.

(Schluß folgt.)

Berliner Muſikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Königliche Oper. Richard Wüerſt's „Stern von Turan“. Abermals eine Gaſtſpiel-Kurioſität. — Konzerte während der erſten Hälfte der Saiſon. Der königliche Domchor. Die Singakademie.

Bevar ich mich dazu wende, über die wichtigſten Erſcheinungen in unſerem Konzertweſen während der erſten Hälfte des Winters zuſammenfaſſend zu berichten, will ich noch raſch der jüngſten Thaten unſerer k. Bühne gebenken. Es handelt ſich dabei namentlich um die vieraktige Richard Wüerſt'ſche Oper: „Der Stern von Turan“, die im Dezember zum erſtenmal das Licht der Lampen erblickte. Seit geraumer Zeit pflegt jährlich nur ein einziges Mal das große Ereigniß einzutreten, daß eine Novität die enggezagenen Schranken unſeres Repertoirs durchbricht. Das alte Theatergeſetz, wanach wenigſtens drei neue vaterländiſche Werke in jeder Saiſan zur Aufführung kommen ſallten, das noch vor ein paar Dezennien in Kraft ſtand, iſt längſt ein tadter Buchſtabe gewarden. Dies engherzige Prahibitivſyſtem gegenüber den Schöpfungen der Mitlebenden vergeht ſich nicht

allein ſchwer an einer ganzen Reihe von Komponiſten, die es trotz ihres redlichſten Strebens zu ewigem Schweigen verurtheilt, es bereitet zugleich eine höchſt mißliche Lage der geringen Zahl der Begünſtigten, die der Gnade gewürdigt werden, mit ihren Arbeiten die Schwelle unſeres Opernhauſes überſchreiten zu dürfen. Das Publikum, das mit ſeinem künſtleriſchen Genießen unabläſſig in den engumhegten Kreis des Gewohnten gewieſen bleibt, verliert allmählich die geiſtige Friſche und Unbefangenheit, deren es zur gerechten Schätzung und verſtändnißvollen Aneignung des Neuen bedarf. Je kleiner die Zahl von Novitäten iſt, die ihm geboten werden, um ſo größer das Maß der Anſprüche, mit denen es an die einzelnen herantritt. Wer wollte es ſchelten, wenn es von einer Bühne, die jährlich nur ein Junges zur Welt bringt, zum mindeſten jedesmal eine Löwengeburt erwartet.

Das von Wichert verfaßte Libretto der Wüerſt'ſchen Oper entlehnt ſeinen Stoff einer der duftigſten Dichtungen Paul Heyſe's, der chineſiſchen Novelle „Die Brüder". Obgleich einige der zarteſten Züge des Originals bei der Uebertragung auf die Bühne verloren gingen, andere vergröbert wurden, kann man doch die Wahl des Gegenſtandes eine glückliche nennen. Die Charaktere ſind deutlich gezeichnet, die Handlung entwickelt ſich raſch, einfach und natürlich, mehr als eine Situation feſſelt durch dramatiſches Leben und Spannung der Gegenſätze, endlich, was die Hauptſache iſt, kaum einer einzigen gebricht es an dem der Muſik unentbehrlichen Gefühlsbedarf. Im dritten und namentlich im vierten Akt gibt ſich freilich der Text manche Blößen. Nicht allein die ungeſchickte Aufeinanderfolge zweier Schlafſcenen, ſondern auch der unmotivirte vom Original durchaus abweichende Schluß, würden, wie mich dünkt, eine gründliche Korrektur erheiſchen. Die Königin und der Prinz ſind in dasſelbe Verhängniß verſtrickt, daß aber die eine ſtirbt, während der andere mit dem Schrecken davon kommt und nach der Krone greift, widerſpricht ſowohl dem natürlichen Gefühl, wie der höheren poetiſchen Gerechtigkeit. Es erinnert dies an die weichmüthige Konvenienz der alten Opera seria, die es nicht über das Herz bringen konnte, ihr Publikum mit Thränen in den Augen heimzuſchicken, und wenigſtens am Ende Alles zum Beſten kehren mußte.

Der unter uns lebende Komponiſt hat ſich bereits durch ſeine auswärts mit Beifall gegebene, hier nur dem Namen nach bekannte Oper „Vineta" in der Theaterwelt bekannt gemacht. Im Konzertſaal ſind wir ihm dafür um ſo häufiger begegnet, und zwar auf den mannigfachſten Gebieten der Kunſt. In einer Reihe kirchlicher und weltlicher, inſtrumentaler und vokaler Werke hat er Zeugniß abgelegt von muſikaliſcher Empfindung, wie von einer ſicher und leicht geſtaltenden Hand. Klarheit des Inhalts, Fluß, Glätte und Rundung der Form, eine dem Rohen und Gemeinen, wie jedem verkünſtelten oder gewaltſamen Weſen abgeneigte Ausdrucksweiſe, alle dieſe Eigenſchaften, die kaum in einer ſeiner bisherigen Arbeiten zu verkennen waren, findet man auch in der Partitur des „Sterns von Turan" wieder. Sie vergegenwärtigt uns von Anfang bis zu Ende den vielgewandten Tonſetzer, der an der Hand der beſten Vorbilder ſein Empfinden und Geſtalten geklärt und durch ſie die Fähigkeit gewonnen hat, die verſchiedenen künſtleriſchen Faktoren ſeinen Abſichten dienſtbar zu machen. Keine einzige Nummer wird man entdecken, die uns den muſikaliſchen Handwerksgruß ſchuldig bliebe, in der ſich der Kampf mit dem Material, ein rathloſes Ringen mit der Aufgabe verriethe. Mit der Natur der menſchlichen Stimme iſt der Komponiſt eben ſo vertraut, wie mit dem charakteriſtiſchen Ausdrucksgebiet der einzelnen Inſtrumente. Ueberall klingt übrigens ein nationales Element hindurch, in den Modulationen der Luft und des Schmerzes ſchwingt hier die Gefühlsweiſe weiter, welche die deutſchen Romantiker Spohr, Weber, Mendelsſohn und Schumann angeſchlagen. Die Süßigkeiten italieniſcher Kantilene und Fioritur, die Kraftworte der franzöſiſch gearteten Dramatik bleiben gänzlich bei Seite liegen, desgleichen die zweifelhaften Erwerbungen, welche die jüngſte deutſche Schule der Kunſt entgegengebracht. Am heimiſchſten erſcheint der Komponiſt wie ſeine unmittelbaren Lehrer und Meiſter auf dem rein lyriſchen Gebiet. Am liebſten bekränzt er ſeine Geſtalten mit jenem freundlichen Epheu und Immergrün der Gefühle, die ſeit jeher im friſchen Schatten unſeres vaterländiſchen Sängerwaldes ſo üppig gediehen. Ich berühre hier zugleich die anfechtbarſte Seite der Arbeit, die ſie freilich mit den meiſten deutſchen Opernpartituren theilt. Es fehlt ihr jedes tiefere Pathos, die auf einem Punkt geſammelte Kraft der Leidenſchaft. Der Pulsſchlag der Empfindung bewegt ſich faſt ohne Ausnahme in zu weichen, ruhigen, gleichmäßigen Rhythmen. Während der Text die Dämonen der Tragödie entfeſſelt, vermochte er der Muſik nur einen matten elegiſchen Wiederhall abzugewinnen. Sehr deutlich erkennt man ſtets bei ſolchem Anlaß die Grenze, an welcher ſich die Wege des Genies und des Talentes auf's ſchärfſte von einander ſcheiden. So oft es ſich

Digitized by Google

darum handelt, das Ernſteſte und Gewaltigſte zu verkünden, was des Menſchen Bruſt bewegt, wird jenes ſich erſt recht in ſeinem Element fühlen und an der mächtigen Aufgabe mächtig emporwachſen, das Letztere dagegen entweder in verzweifelten Verſuchen und fruchtloſen Anläufen an dem äußeren Apparat der Kunſt zerren und rütteln, oder, was immer noch vorzuziehen iſt, wie es hier geſchehen, mit beſcheidener Reſignation dem empfangenen Anſtoß ſo weit Folge leiſten, als es ſeine Schwingen zu tragen vermögen.

Die vier Vorſtellungen, welche bis jetzt der „Stern von Turan“ erlebt, haben den Erfolg der Achtung befeſtigt, den er ſich am erſten Abend gewann. Ich enthalte mich des Verſuches, die Dauer der Zeit zu berechnen, in der er noch am Horizont unſerer Bühne ſichtbar ſein wird. Die Arie der Königin: „Wer in des Herzens Heimlichkeiten“, der Janitſcharenmarſch, den ich für den Haupttreffer in der ganzen Partitur halte, endlich die Anfangsſcene des dritten Aktes erfreuten ſich des meiſten Beifalls. Beſonderen Glanz empfing die Ausführung durch Frl. Lucca als Vertreterin der Titelrolle. Die an ſich undankbare Partie des Schach's hatte in Hrn. Salomon einen durchhaus gewiegten Darſteller gefunden. Der Prinz des Hrn. Woworsky überſchritt weder im Guten noch im Schlimmen die Grenzen der anſtändigen Mittelmäßigkeit.

Auch diesmal habe ich Ihnen von einer jener leidigen Gaſtſpiel-Kurioſitäten zu melden, die allmählich in dem Berliner Opernbericht eine feſte Rubrik einzunehmen drohen. Hr. Severini trat als Manrico in Verdi's „Trovatore“ auf. Bisher hatte in unſerem Opernhaus noch keine Stimme in ſo heiſeren, erwürgten Lauten um Liebesglück geworben, mit ſo ohnmächtigen Grimaſſen den Degen geſchwungen. Faſt bei jeder Phraſe rauſchte eine böſe Heiterkeit durch die Reihen der Zuhörer. Nach dem zweiten Akt war die Niederlage bereits unwiderruflich entſchieden und der Sänger für immer hinter einem Vorhang verſchwunden, der ſich nie vor ihm hätte erheben ſollen. Hr. Woworsky, der zufällig der Vorſtellung beiwohnte, mußte von der Theaterloge auf die Bühne herabſteigen, um während der beiden letzten Akte als Erſatzmann für ſeinen invaliden Kollegen einzutreten. Nicht ſowohl gegen den Letzteren, dem bei der Ueberſchätzung ſeines Vermögens die ſprichwörtliche Schwierigkeit der Selbſterkenntniß zur Entſchuldigung gereichte, als vielmehr gegen die Verwaltung wandte ſich der Unwille des Publikums. Mißerfolge, wie wir ſie jetzt Schlag auf Schlag erleben, müſſen den Kredit einer der erſten Kunſtanſtalten des Landes rettungslos zerſtören. Jedes neue Fiasco überbietet alle früheren; der Prophet des Hrn. Ellinger wird zum Ehrenretter an der Lukrezia der Fr. Laßlo-Doria, und ihm folgt auf dem Fuß ein Manrico, der ihm den traurigen Dienſt vergilt. Immer empfindlicher macht ſich bei uns die Tenor-Kalamität fühlbar, ſie bedroht buchſtäblich unſere Oper mit der Mundſperre. Wir ſind zur Zeit nicht im Stande, Werke wie die „Hugenotten“, den „Lohengrin“ und „Tannhäuſer“ aus eigenen Mitteln zu beſetzen.

Auf die Ebbe, die während der letzten Jahre in unſerem Konzertleben herrſchte, iſt dieſen Winter vermöge eines natürlichen Rückſchlages eine um ſo höhere Fluth gefolgt. Die Programme der verſchiedenen, in der erſten Hälfte der Saiſon veranſtalteten Aufführungen liegen vor mir zu einem ſtattlichen Stoß aufgehäuft. Ich will den Verſuch machen von dem Wichtigſten Rechenſchaft abzulegen, ohne die Grenzen des zukömmlichen Raumes allzuſehr zu überſchreiten. Die Vokalkonzerte und unter ihnen wieder die Soiréen des Domchors mögen den Reigen eröffnen. Seit jeher glaubte ich den letzteren eine beſondere Aufmerkſamkeit ſchuldig zu ſein, weil ſie dem Inhalt wie der Ausführung nach weitab von dem Landläufigen und Alltäglichen liegen und eine hervorragende Spezialität in unſerem öffentlichen Kunſtleben bilden. In ſämmtlichen größeren deutſchen Städten blüht der Kultus unſerer klaſſiſchen Orcheſter- und Kammermuſik, von unzähligen Dilettantenvereinen wird das Oratorium gepflegt und in den Reſidenzen kommt zu dem Allen noch eine aus öffentlichen Mitteln unterſtützte Oper. Eine ähnliche Sängerkapelle aber, wie wir ſie im Domchor beſitzen, vermögen nur etwa noch Petersburg und Rom aufzuweiſen. Die erſte der drei für den Winter angekündigten Soiréen brachte als Novität die fünfſtimmige Motette „Herr Jeſu Chriſt“ von Melchior Frank (1580—1639), welche, wie faſt alle Werke dieſes Komponiſten durch die ernſte Sammlung, ſchlichte Innerlichkeit und charakteriſtiſche Kraft des Ausdrucks den überzeugendſten Wiederhall im Gemüth des Empfangenden weckt. Die Bedeutſamkeit dieſer Tonſprache liegt vor Allem in dem tiefen breiten Strom der Harmonie. Das polyphone Element tritt dagegen in den Hintergrund. Neu war ferner die vierſtimmige Motette „Herr, lehre uns bedenken“ von Homilius (1714—1785). Sie zeigt bereits den Uebergang von dem alten ſtrengen Kirchenſtyl in die neuere, mit allerlei weltlichen Klängen durchſetzte Weiſe. Es fehlt dem Tonſtück weder

Digitized by Google

an edlem Gehalt der Empfindung, noch an kunſtvoller Entwicklung, die nur hier und da zu redſelig die einzelnen Tongedanken ausbreitet und in imitirenden Umſchreibungen abſchwächt. Das fünfſtimmige „Heilig iſt Gott“ aus einem Händel'ſchen Anthem erſcheint etwas kühl und formaliſtiſch, mehr auf glänzende Klangwirkung als auf individuelle Deutung der Worte gerichtet. In einem Meyerbeer'ſchen „Pater noster“ ſpiegelt ſich vom erſten bis zum letzten Takt die prägnante Eigenthümlichkeit ſeines Autors wieder. Ein andächtiges Gebet iſt es freilich nicht, das wir hier vernehmen; gilt es aber einmal die Wahl, ſo wird man vielleicht noch immer dieſen dreiſten Realismus der flauen Schönrednerei einer affektirten Frömmigkeit vorziehen. Außerdem gelangten zum Vortrag der namentlich im deklamatoriſchen muſterhaft gehaltene 100. Pſalm von Mendelsſohn, das wohlklingende vierſtimmige „Adoramus“ von Perti (1656—1750), das anmuthige „Salve regina“ von Bernabei 1680—1725, und die fünfſtimmige Motette „Jeſu meine Freude“ von S. Bach, welche letztere mit Fug und Recht zu dem eiſernen Inventar dieſer Soiréen zählt.

Auch in der erſten Abonnements-Aufführung zum Beſten der Guſtav-Adolfſtiftung war der k. Domchor der eigentliche Konzertgeber. Da von ſeinem offiziellen Programm die Arbeiten der Mitlebenden ausgeſchloſſen ſind, benutzte er, wie ſchon früher in ähnlichen Fällen, dieſe Gelegenheit, einige Kompoſitionen neueſten Datums zur Prüfung vorzulegen. Es befanden ſich darunter der 84. Pſalm von Wüerſt und der 54. Pſalm von Kotzolt, dem zweiten Dirigenten des Domchors. Jener entnimmt ſeine Grundſtimmung den Anfangsworten des Textes „Wie lieblich ſind deine Wohnungen“. Der Ausdruck zeigt einen freundlichen, faſt idylliſchen Charakter. Von beſtechender Klangwirkung iſt der zweite Abſchnitt, in welchem die Soprane und Alte vierſtimmig getheilt, den Text weiter ſingen, während die Tenore und Bäſſe immer auf's neue ihr feierliches „Herr Zebaoth“ hineinrufen. In der Schlußfuge überwiegt das konventionelle Element. Wenn der Wüerſt'ſche Pſalm eine mehr modern gefärbte Empfindungsweiſe verräth, hält der Kotzolt'ſche wenigſtens in ſeiner erſten Hälfte den Ton der älteren Kirchenmuſik mit bewußter Entſchiedenheit feſt. Trotz der Schranken, mit welchen die erweiterte Form den Komponiſten umgibt, denn die Achtſtimmigkeit iſt hier ernſthaft gemeint, bewahrt er ſich doch die Freiheit für charakteriſtiſche Auffaſſung und Wiedergabe des Inhalts. In einem „Adoramus te, Christe“, vom Grafen von Rederu, einem der Empfindung nach zu weltlichen Tonſtück, ferner in einem geiſtlichen Lied von Stein „Meine Seele iſt ſtille zu Gott“, deſſen Streben nach Popularität die der Gattung entſprechende ernſte Würde und Sammlung des Ausdruckes nicht ganz unangetaſtet läßt, beſtanden die übrigen Gaben des Domchors, der unter der Leitung ſeines jetzigen Dirigenten des Hrn. v. Hertzberg ſich auf der Höhe behauptet, zu welcher ihn die ſtraffe Zucht Reidhardt's, ſeines früheren langjährigen Leiters emporgeführt. Das gedachte Konzert zum Beſten der Guſtav-Adolfſtiftung bot noch beſonderes Intereſſe durch die Mitwirkung der Fr. Jachmann-Wagner. Sie erfreute das Publikum durch den ſtylvollen Vortrag zweier Arien aus Gluck's „Orpheus“ und mehrerer Schubert'ſcher Lieder. In den Grenzen des eigentlichen Altumfanges iſt der Stimme immer noch viel von der urſprünglichen Kraft und Schönheit des Tones geblieben. Auch auf der Bühne begegneten wir kürzlich wieder der Künſtlerin in der Titelrolle der Gluck'ſchen Oper.

Die Singakademie betheiligte ſich bis zu Weihnachten durch drei Konzerte an unſerem öffentlichen Muſiktreiben. Die Aufführung des Händel'ſchen „Joſua“ bewies, daß die Anſtalt, wenn ſie ihre geſammte Kraft einſetzt, immer noch ihren altbewährten Ruf durch die That zu rechtfertigen vermag. Den liebevollſten Eifer brachten die Chöre zu dem Werk, das durch die dramatiſche Gewalt, wie durch die reiche Mannigfaltigkeit des Inhalts eine der erſten Stellen unter den Schöpfungen des Meiſters einnimmt. Baß- und Tenorſoli waren durch die HH. Krauſe und Otto trefflich vertreten, um die Sopran- und Altpartie machten ſich die Damen Decker und Baer verdient. Dem proteſtantiſchen Todtenfeſt (den letzten Sonntag vor Advent) gab die Singakademie durch den Vortrag der Bach'ſchen Kantate „Gottes Zeit iſt die allerbeſte Zeit“ und des Cherubini'ſchen Requiems in würdiger Weiſe die übliche muſikaliſche Weihe. Einen bei weitem weniger günſtigen Eindruck hinterließ die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“. Ein weſentliches Element des Werkes, ſeine vollquellende Friſche und gemüthreiche Innigkeit kam weder in den Chören noch in den Arien und Recitativen zu rechter Geltung. Bald nach Weihnachten fand deßhalb auch eine Wiederholung des Konzertes ſtatt, die im Ganzen und Einzelnen ſorgfältiger vorbereitet, namentlich auch durch eine paſſendere Beſetzung der Baß- und Tenorpartie den früheren Mißerfolg gut zu machen ſuchte.

Digitized by Google

Kopenhagener Theater- und Muſikbericht.

Gounod's „Fauſt". — Oper- und Schauſpiel-Repertoir. — Caſinotheater.

E. L. Die gegenwärtige Saiſon hat endlich auch uns den Gounod'ſchen „Fauſt" gebracht, nachdem derſelbe von dem ſpeziell muſikaliſchen Publikum nicht minder, als von dem großen lange Zeit mit ſteigender Spannung erwartet war. Von der Muſik war im voraus der Menge nur der Soldatenchor des dritten Aktes bekannt, welcher von dem bekannten Lumby'ſchen Orcheſter in Tivoli und in den andern zahlreichen öffentlichen Muſiktempeln, z. B. der Alhambra und der Thors-Halle, woſelbſt in wahrhaft eleganten Räumen eine meiſt nicht ſchlechte Muſik gemacht wird, die ſelbſt Beethoven'ſche Symphonien aufweiſt, dem Publikum oft unter ſtürmiſchen Dacaporufen vorgeführt worden war. Erwartete nun die große Menge, welche in die Oper „Fauſt" ſtrömte, wahrſcheinlich einen entſprechenden populären Ohrenſchmaus, ſo ward ſie ganz ſicherlich in ihren Erwartungen getäuſcht; fand und findet jedoch die Oper dennoch auch hier den größten Beifall, ſo iſt dieſe Wirkung weſentlich auch andern Urſachen zuzuſchreiben, als der Muſik Gounod's an ſich. Obwohl uns bei der Vorſtellung „ſüße Schauer" durchrieſelten, von denen C. M. v. Weber zu ſagen pflegte: „Dann iſt's das Rechte!", können wir doch nur ſagen, was für einen Franzoſen in dieſem Genre viel, achtungswerth, ja bedeutend iſt, zumal da er mit dem ſichern Takte und dem aufgeklärten Geſchmack, der ſein Volk vor allen charakteriſirt, den Richard Wagner'ſchen muſikaliſchen Irrthum vermieden hat, dieſe „Fauſt"-Kompoſition wäre für einen deutſchen Komponiſten (nur ein Deutſcher kann einen „Fauſt" kompaniren, wie er komponirt werden ſoll) doch allzu wenig geweſen. Es iſt hier nicht der Ort, ausführlich die Oper durchzugehen, die ganz entſchieden der unverwüſtlichen, ebenſo tief gegriffenen, als genial dargeſtellten und doch ſo allgemein verſtändlichen Poeſie des Goethe'ſchen „Fauſt" ihren eigentlichen Erfolg verdankt. — Die Oper war hier recht gut in Scene geſetzt, die Hauptdarſteller waren übrigens mehr Schauſpieler als Sänger, das Gretchen der Fr. Liebe ſtörte nicht das Bild, welches man davon im Herzen trägt, was ſchon viel werth iſt, der Fauſt des Hrn. Nyrop war ſo würdevoll, edel und bedeutſam, daß das frühe Ermatten ſeiner nicht nachhaltigen Tenorſtimme der Totalwirkung wenig Eintrag that. Der Mephiſto wurde von dem vortrefflichen Sänger und Darſteller Hrn. Schram gegeben und allgemein als eine charakteriſtiſche Leiſtung bezeichnet. Wir unſererſeits konnten uns mit ſeiner Auffaſſung nicht befreunden, allein ein Mephiſto, wie er uns vorſchwebt, der fühlbar und unſer Herz zuſchnürend an dem Böſen ſeine Freude hat, und ſeinen Zerſtörungstrieb gegen die guten Mächte im Himmel und auf Erden, verführeriſch durch geiſtige, wir müſſen ſagen Bildung und Ueberlegenheit, Witz, Gewandtheit, Geiſtesgegenwart, ja ſelbſt, wenn auch herzloſen, Humor (echter Humor iſt freilich nie herzlos) zu decken verſteht, iſt überhaupt wohl eine über menſchliche Kräfte hinausgehende Aufgabe.

Die Oper ſpielt überhaupt gegenwärtig auf unſerer Nationalbühne eine überwiegende Rolle; neben der großen Charakteroper, worin Hr. Nyrop als Tenor wirkt, haben wir italieniſche Opern mit dem Tenor Jaſtrau und endlich komiſche franzöſiſche und deutſche Opern mit noch zwei Tenoren Hrn. Zink und Hrn. Steenberg (nicht Sternberg, wie ein Druckfehler mich in früheren Berichten hat ſagen laſſen). Wir ſahen die Dittersdorf'ſche Oper: „Doktor und Apotheker", müſſen jedoch geſtehen, daß dieſe Muſik nach Roſſini's „Barbier", Mozart's „Figaro", ja, abgeſehen von der mangelnden Durchführung der Styleinheit, auch nach Lortzing's „Czaar", uns doch zu großen Mangel an der Hauptſache, der, im guten Sinne pikanten und charakteriſtiſch individuellen Melodie zu leiden ſchien, obgleich ſie allerdings Vorzüge und relativen Werth hat. Dagegen iſt die Scene, wo der Liebhaber, der von Hrn. Steenberg vortrefflich gegeben wurde, der alte Bramarbas, der nebenan im Laboratorium ſeinen Rauſch ausſchläft, und das ſpätere Erſcheinen desſelben, von unverwüſtlicher komiſcher Kraft und kann für einige Langeweile und Trivialität entſchädigen.

In der Tragödie und im ernſten Drama iſt es bei uns leider ſeit dem Tode Nielſen's und zuletzt des ſeltenen Michael Wiehe ſtill geworden. Nur mit Trauer und Wehmuth können wir die Gegenwart betrachten, wenn wir an die herrliche verlorene Vergangenheit denken.

Im Luſtſpiel haben wir dagegen noch immer reichliche und gute Kräfte, indem ſogar der junge Nachwuchs einigermaßen den älteren Abgang zu erſetzen vermag. Von den däniſchen Dichtern H. Hertz und H. C. Anderſen ſtehen zwei Novitäten im Luſtſpiel bevor, vom erſteren „Der Advokat und ſeine Klientin", in 4 Akten, vom letzteren: „Die Spanier in Dänemark". Hertz hielt ſich auf königliche Koſten in Italien lange Zeit auf und

hat ſein Luſtſpiel dahin verlegt, Anderſen bereiſte vor einem Jahre Spanien und hat ohne Zweifel dort den Spaniern intereſſante humoriſtiſche Eigenthümlichkeiten abgelauſcht, ſo daß er den Gegenſatz zwiſchen ſpaniſchem und däniſchem Leben ſicher ebenſo wahr wie draſtiſch zur Anſchauung bringen kann. Unter dem erſten Napoleon kam ein ſpaniſches Armeekorps nach der Inſel Fünen und entfloh dem kaiſerlichen Scepter auf engliſche, im Kattegat kreuzende Kriegsſchiffe. Dieſe Begebenheit fiel, wie wir glauben, in die früheſte Jugend Anderſen's, der von der Inſel Fünen iſt. Wir haben alſo wahrſcheinlich etwas beſonders Charakteriſtiſches zu erwarten. Auch eine Oper, die Anderſens früher mit J. P. E. Hartmann geſchrieben hat, ſoll in Vorbereitung ſein.

Soeben ging auf dem Nationaltheater zum erſten Male das Molière'ſche Luſtſpiel: „Les femmes savantes“ in einer recht gelungenen Ueberſetzung von Hrn. Schou in Scene; dies Stück glänzt zwar durch einzelne Scenen von wahrhaft komiſcher Kraft, hängt jedoch mit einem abnormen Zeitzuſtand zu nahe zuſammen, um jetzt noch ohne Hilfe ſpezieller Vorkenntniſſe und „gebildeter Reflexion“ wahrhaft wirken zu können. Das Experiment iſt daher wohl als ein verfehltes zu betrachten, obgleich der Beifall des Publikums, welcher jedoch dem vortrefflichen Spiel galt, ein großer war. Einige meinen zwar, daß es auf hieſige politiſche Blauſtrümpfe, deren es hier allerdings ſchlimme Exemplare gibt, Anwendung finden könnte.

Das Caſinotheater hat ſeinen artiſtiſchen Direktor, den Luſtſpieldichter Profeſſor Overſkou, ſchon wieder verloren. Da das Publikum ſich aus mehreren Gründen von dieſem Theater abwandte, hat es zu dem bedenklichen Mittel gegriffen, durch Schmeicheln der Volksleidenſchaft in eingelegten Liedern zu ziehen, was auch gelang. Der Juſtizminiſter verbot das Singen einiger Verſe und nun ſchwieg der Sänger, während das Orcheſter allein ſpielte, was als noch nicht dageweſen noch mehr zog. Das Drucken jener Verſe war geſetzlich nicht zu hindern, ſie wurden durch jenes Verbot daher erſt recht populär, und nun hat der Verfaſſer, Hr. Bögh, ſie ironiſch gar dem Juſtizminiſter zugeeignet.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

2. — 8. Februar: „Ein geadelter Kaufmann“. — „Frauenfreundſchaft“, „Excellenz“ und „Rezept gegen Schwiegermütter (2 Mal). — „Die beiden Klingsberg“. — „Wilhelm Tell“. — „Deborah“. — „Ein deutſcher Krieger“.

Die drei einaktigen Novitäten, die uns der vorige Monat gebracht, halten ſich bis jetzt ganz wirkſam auf dem Repertoir und dürften wohl ſelbſt den Faſching, dem zwei von ihnen durch Anlage und Färbung ganz beſonders huldigen, überdauern. Die dritte, oder vielmehr erſte, Bauernfeld's „Frauenfreundſchaft“, verdient ihrerſeits eine ganz abgeſonderte Stellung unter den feinſten Kleinigkeiten der modernen Luſtſpiel- und Proverbe-Literatur, wie denn auch die Darſtellung den Damen Baudius und Gabillon, ſowie Hrn. Sonnenthal zu beſonderm Ruhme gereicht.

Von dieſer hübſchen Nachblüthe der Bauernfeld'ſchen Muſe wenden wir uns zu einem einigermaßen welkgewordenen Baumſchlag aus demſelben Garten. „Ein deutſcher Krieger“ hat vor zwanzig Jahren das Seinige gethan, — bei der neulichen Reprize (am 7. d. M.) ſchienen uns die zwei erſten Akte matt und überlang, und nur der dritte belebte wieder einigermaßen das Intereſſe. Das Stück leidet eben an Tendenzmacherei, die deutſchthümelnden und franzoſenfreſſeriſchen Redensarten darin überwuchern in manchen Scenen den geſunden dramatiſchen Kern und ſind doch nicht mehr friſch und kräftig und zeitgemäß genug, um an ſich ein Publikum von 1865 zu begeiſtern, wie dies in der politiſchen Vorbereitungszeit der vierziger Jahre möglich war.

Und doch hat das Stück mannigfache Vorzüge: eine einfache Anlage, ein volksthümliches Gepräge, originelle Charaktere (Kurfürſt, Götz, Hans Büttner, Major Kanne), und wenn auch theilweiſe einen ſchleppenden Gang, doch in manchen Scenen eine bald kräftige, bald witzige Sprache.

Man darf ſich eben auch die theilweiſe Mattheit der diesmaligen Darſtellung nicht verhehlen. Hr. Wagner und Fr. Gabillon, welche den ernſten und rhetoriſchen Theil der zwei erſten Akte tragen ſollten, haben nicht genug Temperament dazu. Sie ſprachen ihre Tiraden korrekt, aber ohne Wärme und Feinheit, ohne mannigfaltige Licht- und Schatten-Anwendung. Fr. Gabillon hatte allerdings mit einer verhältnißmäßig undankbaren Rolle zu kämpfen; dagegen hätte Hr. Wagner mit mehr innerer Wärme und mehr Schlagfertigkeit aus dem

Digitized by Google

Götze etwas machen können. Er ließ ſich aber die dankbarſten Momente entgehen, ſo z. B. im erſten Akt, da Hans und Frau v. Larache im Begriffe ſind Alles zu verrathen und einzugeſtehen, und der Oberſt abſichtlich nichts hören will, um großmüthig ſein zu können. Solch' ein Moment kann doch offenbar nur dann wahr und zugleich wirkſam gegeben werden, wenn Götze die Beiden raſch unterbricht und in ſchneller Rede abfertigt. Hr. Wagner aber iſt hier ſehr zur Unzeit ſo bedächtig, daß die Beiden, wenn ſie nicht auf ihr Stichwort warten müßten, längſt anreden könnten, bevor er ſie daran verhindert hätte. Wir erwähnen dieſes Falles um ſo mehr, als Hr. Wagner denſelben Fehler — das Zurückhalten, wo er drängen ſollte — auch in anderen Rollen begeht, z. B. als Fiesko, da er die zwölf Volksmänner, die ihm ſeinen eigenen Namen als des künftigen Herrſchers zurufen wollen, mit dem ſchnellen Ausruf: „Ich will ihn nicht wiſſen" unterbrechen ſoll, oder ähnlich als Karl Moor, da er die Räuber bereden will, ihn zu binden. Derlei Unterlaſſungsſünden rächen ſich aber am meiſten in Rollen, die, wie Oberſt Götze, auf den Effekt der ſchwungvollen, farbenreichen Rede angewieſen ſind.

In den minderen Rollen des alten Büttner und des Major Kanne waren die HH. Meixner und Franz ſehr am Platze, namentlich ſpielte Erſterer mit einer ſehr taktvollen Miſchung von mäßiger Wärme und Humor. Dagegen ließ Hr. Gabillon die Rolle des Grafen Dahna ganz fallen und hatte nicht einmal gut memorirt, eine Nachläſſigkeit, die wir bereits wiederholt an ihm rügen mußten. Auch Hr. Baumeiſter kann den Hans Büttner nicht zu ſeinen glücklichen Rollen zählen. Er wirkt wohl mitunter komiſch, doch durchaus nicht charakteriſtiſch, indem er, zu ruſchlich und ſprunghaft ſich geberdend, den behäbigen Humor, den harmloſen, aber pedantiſch ſich breit machenden Dünkel, der jedem ſeiner Worte eine gewiſſe ſelbſtbewußte Schwere geben ſoll, gar nicht markirt. Rechnen wir hinzu, daß auch das Zuſammenſpiel kein lebendiges, die Abſchiedsſcene der Offiziere z. B. (zweiter Aktſchluß) ohne jede Feierlichkeit war, ſo werden wir die Unwirkſamkeit der beiden erſten Akte gewiß zum Theil auch den Schauſpielern zur Laſt legen können.

Im dritten Akt hebt ſich das Stück zu draſtiſcheren Wirkungen, und hob ſich auch unſere Darſtellung zu größerer Lebendigkeit und Prägnanz. Der Kurfürſt, den Hr. Löwe neu übernommen hatte, nahm ſofort unſer ganzes Intereſſe in Anſpruch. Hatte dieſe Kerngeſtalt ſeinerzeit in Anſchütz einen unvergleichlichen Darſteller gefunden, — altdeutſche Schlichtheit, behäbige Gemüthlichkeit und harmloſer Humor in wirkſamſter Vereinigung, — ſo berührte doch auch Löwe mit ſeinem raſcheren Weſen höchſt eigenthümlich und wohlthuend. Schneller über manche Einzelpointe hinwegeilend, breitete er über die ganze Geſtalt ſo viel Adel und Grazie, daß man ihm nicht anders als mit höchſtem Vergnügen folgen und ſich vor dem großem Talent und edlem Styl des Künſtlers verehrend beugen mußte. Löwe's Darſtellung belebte den ganzen dritten Akt, und neben ihm gewannen auch die Uebrigen, mit Ausnahme des Hrn. Gabillan, mehr innere Lebendigkeit, ſo daß das Stück beſſer zu Ende kam, als es angefangen hatte, — wenn es auch kein Repertoirſtück zu bleiben verſpricht.

Zwei Tage vorher war eine andere Rolle des Hrn. Anſchütz — der alte Attinghauſen im „Tell" — von Hrn. Lewinsky geſpielt worden und zwar in ganz ausgezeichneter Weiſe. Man kennt bereits aus anderen Stücken, nebſt Hrn. Lewinsky's rhetoriſcher Tüchtigkeit und feinem Stylgefühl, auch ſeine Fertigkeit in täuſchend naturgetreuer Darſtellung des hohen Alters. Beide Vorzüge bewährte der treffliche Künſtler auch als Attinghauſen auf's ſchönſte. — Die ſattſame „Tell"-Vorſtellung, mit ihren Licht- und Schattenſeiten iſt bekannt. Hr. Wagner hat ſich in die Titelrolle mehr und mehr eingeſpielt. Die kleine Anna Leier, obwohl als Walter Tell etwas ſchwächlich ausſehend, ſprach ihre Rolle recht deutlich und nicht ſo affektirt, wie man es von Theaterkindern gewöhnt iſt. — Die ſchlechte Seenirung (Apfelſchußſcene, hohle Gaſſe u. ſ. w.) und miſerable Ausſtattung (Rütli u. ſ. w.) iſt oft, aber immer vergebens gerügt worden. Daß der fatale Regenbogen am Rütli nicht zu den Lichtſeiten des Burgtheaters gehört, brauchen wir nicht erſt zu beweiſen.

— ✱ —

Carltheater.

Am 4. Februar: „Der Regimentszauberer" von Clairville, „Hanni weint — der Hanſi lacht" von St. Rémey; beide komiſche Operetten in 1 A., Muſik von Offenbach, zum erſten Mal. — „Eine Nacht in Baden", Poſſe in 1 Akt v. d. Frz. von Bittner. Benefice des Frl. Fiſcher.

Φ. — Von den beiden Novitäten hat die zweite mehr gefallen als die erſte, und iſt doch um Vieles ſchlechter als dieſe. Die erſte enthält einige, wenn auch nicht originelle, ſo doch ganz hübſche, mit echt Offenbach'ſchem Geſchick gemachte Muſikſtücke. Der Text iſt

Digitized by Google

albern, beſonders der Schluß überſtürzt und unwirkſam, allein die Situation iſt doch komiſch, während der Text der zweiten Novität nicht einen komiſchen Moment und die Muſik kaum eine erträgliche Nummer aufzuweiſen haben; nichts als Blödſinn und Trivialität. Freilich wäre es für den Erfolg des „Regimentszauberers“ nothwendig geweſen, daß die Rolle des Advokaten Klette geſungen würde, und das kann man Hrn. Knaack bei aller Anerkennung ſeines komiſchen Talentes doch nicht nachſagen. Auch wäre gewiß Fr. Grobecker in der Titelrolle wirkſamer geweſen als Frl. Fiſcher, welche zwar ganz nett ſang, aber im Spiel ziemlich ſteif und matt war. Dasſelbe gilt von Frl. Marek. Hr. Treumann war recht gut am Platze. In der zweiten Novität thaten die HH. Knaack, Matras und Telek ihr Möglichſtes und Frl. Kraft ſogar noch mehr, nämlich das, was ſie als unmöglich betrachten ſollte. Es gehört doch wahrlich eine eigene Verblendung dazu, immer wieder in Männerkleidern zu erſcheinen, wenn man darin ſo abſcheulich ausſieht, wie Frl. Kraft.

Der einzige „Lichtpunkt“ des Abends war die neu in Scene geſetzte „Nacht in Baden“, welche ebenſo komiſch wie unſinnig iſt. Treumann gibt den Engländer meiſterhaft, und wird von den Andern trefflich unterſtützt.

Daß die beiden Novitäten auf das ſorgfältigſte ausgeſtattet ſind, braucht, wenn vom Carltheater die Rede iſt, kaum mehr erwähnt zu werden.

Wiener Konzertbericht.

Abonnement-Konzerte der HH. Hofmann und Kremſer. Dritte Produktion am 2. Februar.

H—l. Die anziehendſte Gabe dieſes Konzertes war die Phantaſie für Pianoforte (F-moll) op. 103 von Franz Schubert, welche von Frl. Hermine Stadler und Hrn. Kremſer korrekt und mit voller Deutlichkeit geſpielt wurde, wogegen die Betonung der einbringenden reizenden Geſangsſtellen etwas zu nüchtern war.

Die Phantaſie-Kaprice für die Violine von Vieuxtemps, einſt durch den glänzenden Vortrag des Komponiſten ſelbſt, und noch mehr durch den unwiderſtehlichen Bogen Tereſa Milanollo's das Entzücken der Hörer, wurde von Hrn. Hofmann unter Klavierbegleitung des Hrn. Kremſer theilweiſe recht hübſch und wirkſam geſpielt; doch war ſeine Technik dem ſchwierigen Tonſtücke im Ganzen nicht gewachſen. Er erhielt übrigens lebhaften Beifall.

Hr. Kremſer trug zwei Novelletten, op. 18, von Karl Ferdinand Konradin und ein Capriccio (F-dur) eigener Kompoſition, namentlich die erſteren mit wirkſamer Schattirung vor. Dieſe Novelletten ſind recht hübſch komponirt, und haben ein ſo deutliches charakteriſtiſches Gepräge, daß man ihnen leicht einen Text unterlegen könnte. Der Hofopernſänger Schmid ſang eine Mozart-Jaquin'ſche Arie, die er dann auch im philharmoniſchen Konzerte zum Beſten gab, — fügte dann ein Lied hinzu und ſang ſpäter noch in Vertretung einer entfallenen Deklamation das ſtets wirkende Paradelied vom „ſchleſiſchen Weine, der ſelbſt dem Teufel zu ſauer war“, und wiederholte es auf Verlangen. Seine Stimme war faſt zu mächtig für den kleinen niederen Ehrbar'ſchen Saal.

Den Beſchluß bildete ein von den Konzertgebern vorgetragenes Duo von Liſzt für Klavier und Violine. Der Saal war voll.

Philharmoniſche Konzerte.

Drittes Konzert des zweiten Cyklus, am 5. Februar.

⁄. — Zwei Symphonien und ein Geſangsſtück bildeten diesmal das Programm der Philharmoniker. Zu Anfang kam Beethoven's erſte Symphonie in C, zum Schluß Schumann's Symphonie in Es. Umgekehrt wäre beſſer geweſen. Schumann's immer etwas ſelbſtquäleriſche Muſe, die ihren Mangel an reichlich und leicht zuſtrömenden Gedanken unter eigenthümlichen Wendungen und intereſſanten Figurationen verbirgt, wäre zu Anfang des Konzertes unſeres regen Antheils ſicher geweſen, — und Beethoven's mit ſiegreicher Leichtigkeit dahinfließende Melodienfülle, mit ihrem noch theilweiſe an Mozart anklingenden, theils die gewaltige Eigenthümlichkeit ſchon unverkennbar herauskehrenden, dabei ſo durch und durch ſtylvollen Gepräge hätte das Ganze würdig gekrönt. Schumann nach Beethoven ſtand dagegen fühlbar im Schatten; zuerſt Entzücken, dann Intereſſe, das iſt keine richtige Progreſſion.

Beide Symphonien wurden unter Hrn. Deſſoff's Leitung im Ganzen gut ausgeführt. In der Beethoven'ſchen hätte allerdings noch mehr auf's Einzelne geſehen werden können, und ſind wir auch nicht einverſtanden mit dem Abweichen von einer alten Tradition, welche in der Regel die Mittelſätze (Trio's) der Scherzi etwas langſamer zu nehmen pflegte, als das Scherzo

Digitized by Google

ſelbſt. Im vorliegenden Beiſpiel wäre die Befolgung dieſer Tradition von Vortheil geweſen, indem dadurch ſowohl die gehaltenen Akkorde der Bläſer mehr Gewicht, als die ſie umſpielenden Violin-Arabesken mehr Deutlichkeit und Durchſichtigkeit bekommen hätten.

Das Mittelſtück war jenes ziemlich unbedeutende Adagio, welches unter dem Titel „Addio“ allenthalben als Mozart'ſche Kompoſition bekannt iſt, eigentlich aber, wie im letzten Moment durch einen kleinen Zettel bekannt gegeben wurde, von Jacquin komponirt iſt. *)

Hr. Schmid trug dieſe Kompoſition in italieniſcher Sprache vor und erfreute durch die Schönheit, namentlich ſeiner höheren Töne, während man um ſo mehr bedauern mußte, daß der geſchätzte Sänger den Ton nicht feſt genug hält, um ihn vor dem leidigen Zittern zu bewahren.

Korreſpondenz-Nachrichten.

—sch— Leipzig. (Das Schauſpiel im Januar). Das neue Jahr begann mit der erſten Aufführung des „Doktor Treuwald“ von Roderich Benedix. Wir glauben, wenn auch der Name nicht auf dem Zettel ſtände, man würde doch errathen können, daß kein Anderer, als der Genannte, Autor des Stückes ſei. Denn dieſes Kind trägt die Züge ſeines Vaters ſo deutlich im Geſicht, daß man über ſeine Abſtammung nicht einen Augenblick in Zweifel ſein kann. Man dürfte auch ſagen: es ähnelt ſo ſehr ſeinen Brüdern und Schweſtern, den vorausgegangenen Benedix'ſchen Stücken, daß man ſofort inne wird, es gehöre eben mit in jene große Familie, in der, wie Jeder weiß, ſchon immer auch große Familienähnlichkeit herrſchte! Ein Arzt, der neben den Krankheiten auch ſämmtliche andere Angelegenheiten der ihm vertrauenden Menſchen zum Beſten wendet, iſt die Hauptfigur des neuen Werkes. Man kann nicht leugnen, daß ſie im Leben exiſtirt, daß ſie alſo der Wirklichkeit entnommen iſt. Dies ſpricht gewiß zum Lobe des Stückes. Zu tadeln bleibt daran freilich eine gewiſſe Abſichtlichkeit des Ganzen. Alle übrigen Rollen ſind ſodann kaum etwas Anderes, als Folie für den Titelhelden, was hinwiederum nicht gerade zum Lobe ſpricht. Von den hieſigen Darſtellern machte Hr. Hack aus dem Doktor all' das, was Benedix in ihn gelegt hat, ja Fr. Günther-Bachmann machte aus ihrer Rolle ſogar noch mehr als urſprünglich darin liegt. Die letzterwähnte Künſtlerin, noch ſtets eine Hauptſtütze und Zierde des Perſonals, excellirte ferner auch in dem für hier noch neuen Benedix'ſchen Scherze: „Ausreden laſſen“, ſowie in Hennion's „Liebesdiplomaten“, wo neben ihr die HH. Haniſch und Aubertin mit viel feinem Humor und Frl. Engelſer mit viel Zartheit ſpielte. Weitere Novitäten waren das Gelegenheitsſtück: „Oeſterreicher in Schleswig“ (mit den HH. Hack und Herzfeld als ſehr gelungene Vertreter ihrer Dialektrollen) und das vom alten König Ludwig überſetzte „Rezept gegen Schwiegermütter“, das Sie, und die Leſer Ihres Blattes ja wohl auch ſchon kennen. Hier gibt Hr. Deutſchinger eine treffliche Charge des alten Arztes, der auf jeden Fall das meiſte Verdienſt um den freundlichen Erfolg der im Grunde doch recht unbedeutenden Kleinigkeit gebührt. — Neueinſtudirt erſchienen von klaſſiſchen Stücken „Fieska“ und „Wallenſtein“, doch war das Enſemble beide Male nicht zu loben, ſondern nur einzelne Leiſtungen als befriedigend hervorzuheben: ſo der Fieska des Hrn. Haniſch, der Mohr des Hrn. Deutſchinger, die Julia und Gräfin Terzky des Frl. Größer, die Bertha und Thekla des Frl. Engelſee. Letztere junge Dame macht ſeit einiger Zeit erfreuliche Fortſchritte. Die allerdings kolaſſale Aufgabe des Wallenſtein vermochte Hr. Hack nicht völlig zu bewältigen. Hrn. Herzfeld's Max Piccolomini war ganz verfehlt und für die Leonore im „Fieſko“ mit deren empfindſamer Schwärmerei eignet ſich nicht das im heiterem Genre ſich ſo glücklich äußernde Naturell und Talent des Frl. Götz. In den „Karlsſchülern“ that ſich am meiſten unſer wackerer Jubilar Stürmer hervor. Der „geadelte Kaufmann“ war eine prächtige Geſammtaufführung. Es wäre aber auch ſchlimm, wenn das Leipziger Perſonal nicht einmal in Bildern der bürgerlichen Gegenwart die Fähigkeit geſchickter Kopirung des Lebens entfalten wollte. — Zum Schluß des Monates erſchien noch ein Gaſt, Frl. Pauline Ulrich aus Dresden. Die Hofbühne unſerer Nachbarſtadt hat in dieſer Schauſpielerin endlich die lange geſuchte Nachfolgerin der Bayer-Bürck gefunden. Den Eindruck, den ihre Erſcheinung und Kunſt macht, möchten wir vor Allem als äſthetiſch ſchön und edel, als geiſtig vornehm bezeichnen. Sie verſtand, ſo abgeſpielten Stücken, wie „Die Waiſe von Lowood“ und „Mathilde“ nochmals neuen Reiz zu verleihen und zog das Publikum in Maſſen an. Ueberhaupt dünkt es uns, als wenn hier die Theaterluſt bedeutend geſtiegen wäre. Die Direktion macht vortrefflich Geſchäfte und bedankt ſich dafür mit einer, gegen früher gehalten, durchweg ſplendideren ſceniſchen Ausſtattung. Möchte ſie nur aber auch das Perſonal noch kompletiren und das Repertoir nach künſtleriſch werthvoller machen! — Verloſſen hat uns nun den Akquiſitionen des vorigen Herbſtes bereits wieder der Komiker Chranegk, der hier ſehr wenig beſchäftigt wurde und deßhalb ſeinen Kontrakt löſte. Er ging nach Breslau.

pp. Olmütz. (Vom Theater. Die Oper „Margarethe“. Gaſtſpiele. Novitäten. Muſik.) Die wiederholte Aufführung der Oper „Margarethe“ von Gounod bildet im hieſigen Theaterleben eines der hervorragendſten Ereigniſſe. Wenn auch die Anziehungskraft auf das Publikum bei den erſten zwei Vorſtellungen eine geringere war, ungeachtet der geſchmackvollen und für die Verhältniſſe der hieſigen Bühne reichen und glänzenden Ausſtattung, ſo dürfte dennoch gegenwärtig, wo die erhöhten Eintrittspreiſe weggefallen ſind, die neue Oper noch

*) In Otto Jahn's „Mozart“ und in Köchel's Verzeichnis der Mozart'ſchen Werke iſt bereits Gottfried v. Jacquin als der Autor dieſes Stückes angegeben. Die Arie erſchien unter Mozart'ſcher Firma als Beilage zur „Allgemeinen Muſik-Zeitung“. Mozart's Witwe proteſtirte aber ſogleich (1799) gegen die Echtheit und Abbé Stadler bezeugte ebenfalls, Mozart habe nur die Begleitung geſetzt. A d R

recht oft bei überfülltem Hause in Scene gehen. Gleich bei den ersten Aufführungen hat die Musik entschieden gefallen, und es muß zum Lobe der Theaterdirektion sowohl, als auch der Opernmitglieder hervorgehoben werden, daß nichts unterlassen worden ist, was den Eindruck der ebenso lieblichen wie kräftigen, in vielen Theilen der Oper reizenden Musik in irgend einer Weise bei dem Auditorium schwächen oder beeinträchtigen könnte. Bis jetzt wurde die Oper drei Mal, und zwar das erste Mal bei ziemlich gut besuchtem, das dritte Mal bei überfülltem Hause gegeben. Unter den Sängern verdienen besonders erwähnt zu werden: Hr. Rokitansky als Mephistopheles, welcher Sänger sich durch eine treffliche musikalische Bildung, durch eine wohlklingende Stimme und lebendiges, durchdachtes Spiel auszeichnet; ferner Frl. Blum als Margarethe. In zweiter Reihe stehen Hr. Clement als Faust, Frl. Battisto als Siebel und die Uebrigen. Die Oper stand unter der Leitung des Kapellmeisters Stolz, und der günstige Erfolg ihrer Aufführung wurde wesentlich durch die verstärkten Chöre und das Orchester unterstützt und gehoben. Anerkannt muß werden, daß der Direktor Hr. König die hiesige Bühne in Bezug auf Opernvorstellungen auf eine Höhe brachte, die bei Städten gleichen Ranges selten anzutreffen sein dürfte. Das Verdienst des Direktors wird noch dadurch erhöht, daß seine bedeutenden Vorauslagen bei den niederen Eintrittspreisen kaum durch die erzielten Einnahmen vollständig gedeckt werden. Nachzutragen haben wir vom Theater noch das Gastspiel der Hof schauspieler Hen. Meixner und Frl. Mothes, welches am 9. Januar im Lustspiele „Pitt und Fox" stattfand; ferner das Gastspiel des Komikers Hrn. Matras vom Carltheater an mehreren Theaterabenden. Im Laufe des Monats Januar erhielt das Repertoir nachstehende Novitäten: „Christkindl" von Langer; „Salon und Barbierstube" von Frank, und „Gegenüber" von Benedix. Das zuletztgenannte Bühnenwerk war gut studirt und hat sehr gefallen. — Der Olmützer Musikverein beabsichtigt in der kommenden Fastenzeit noch zwei Konzerte zu veranstalten, und zwar soll u. A. ein großes Oratorium unter Zuziehung sämmtlicher musikalischer Kräfte der Stadt gegeben werden. — Der Kammermusikverein brachte in zwei Produktionen Werke von Beethoven, Mozart, Cherubini, Schumann, Hummel und Mendelssohn. Bei der nächsten Soirée gelangt das so lange Zeit unbekannt gebliebene Schubert'sche Quartett, welches erst im Jahre 1862 das erste Mal in Wien dem Publikum bekannt wurde, zur Aufführung.

Stuttgart. (Opernrepertoir. Gastspiel. Debüt.) Den breiten Lücken gegenüber, welche wir noch in dem vorhandenen Repertoir der besten Komponisten, Mozart nicht ausgeschlossen, bei uns zu füllen haben, verrathen die bisherigen Opernnovitäten der neuen Saison eine auffallend wenig glückliche aber umsichtige Auswahl, und haben in der That sich noch keines irgendwie nennenswerthen Erfolges zu erfreuen gehabt. Zunächst im Oktober wurde unter allen vom hiesigen Repertoir verschwundenen Opern Donizetti's („Belisar", „Favoritin", „Linda von Chamounix", „Anna Bolena" u. s. w.) nur „Dom Sebastian", als Novität herausgesucht. Dezember und Januar sodann brachten neueinstudirt Verdi's „Amelia" und Herold's „Zampa", zwei Reprisen, von denen die erstere neben Auber's gleichzeitig gegebenem „Maskenball" und für uns auch nur durch einen Rollenwechsel neu geworden, höheren Werth und ein originales Interesse nicht beanspruchen konnte, und die letztere, nicht minder abseits des Klassischen, und einen jedenfalls überwundenen Standpunkt musikalischer Neuromantik repräsentirend, innerhalb eines nicht hochstehenden Zeitgeschmackes bleibt, und es nur zu Feinheiten, nicht zur Originalität bringt. Immerhin ist die Anerweckung der letztgenannten Oper aus langem Schlummer, als des einzigen, wenn auch nicht reingehaltensten Werkes Herold's, das seiner Zeit alle Bühnen erfüllte, noch das dankenswertheste Glied in der uns bisher von oben oktroyirten Geschmacksrichtung und blieb auch nicht ohne Anklang beim Publikum. Größere Sympathie darf man sich nach der hiesigen Beliebtheit des Komponisten für die Wiedererweckung des Spohr'schen „Faust" versprechen, welcher schon mit Nächstem beabsichtigt wird, während Doppler's „Wanda" bis zum Geburtstag des Königs (6. März) zurückgelegt ist. — Um für Fr. Bennewitz-Mik, die auf einige Zeit durch häusliche Sorgen der Bühne entzogen wird, in ein zeitweiliges Engagement eventuell einzutreten, gastirte hier Frl. Flies aus Breslau als Agathe, Benjamin und Rosa („Adlers Horst".) Sie ist eine angenehme Erscheinung, mit einem sympathischen Organ ausgestattet, dem jedoch die Höhe fehlt. Ihre Mittel in Gesang und Spiel sind nicht groß und hervorstechend, doch durch ihre künstlerische Ausbildung und unter der Beihilfe einer ansprechenden Persönlichkeit leicht geeignet, wohlthuenden Eindruck hervorzubringen. Ein Engagement dieser Sängerin wurde jedoch nicht beliebt, was um so mehr zu bedauern ist, als jüngst Fr. Marlow bei einer unvermuthet eingeschobenen Sonntagsvorstellung („Strodello") auf der Bühne durch ungeschicktes Anziehen des Kahns einen Fall gethan hat, der einen Bruch der Hand und eine ernste Beschädigung des Fußes zur Folge hatte, so daß uns die längere Unthätigkeit zweier erster Sängerinnen bevorsteht. — Engagirt hingegen wurde im Schauspiele, mit Rücksicht auf die durch Maurer's Tod *) entstandene Lücke, Hr. Czoschke, der früher unseren Charakterspieler Hrn. Pauli in Leipzig ersetzt hatte, und von dort mit Direktor Wirsing nach Prag übersiedelt war. Die vier Gastrollen, Oberförster in den „Jägern", Emmerling in „Die gefährliche Tante", Contol im „Fabrikant" und Odoarda Galatti, zeigten ihn als einen routinirten, sehr einsichtigen Schauspieler, dessen Begabung und Habitus ihn indessen dem komischen weit mehr als dem tragischen Fache eignen, dabei jedoch über das mittlere Maß nicht hinausgehen, und eine genialere Vertiefung in die Motive der Charakterschauspiels nicht erwarten lassen. Er scheint mit unserem Maurer das Naturalisiren, aber keineswegs das geniale, aus der Tiefe des Gemüthes schöpfende Gestaltungsvermögen gemein zu haben, und es dürfte ihm daher schwer werden, den Platz des ersteren auszufüllen. Der Monat Januar brachte Nennenswerthes nur für das komische Repertoir des Schauspiels, nämlich neueinstudirt das Jünger'sche Lustspiel „Er mengt sich in Alles", neu die dramatische Kleinigkeit von Berthald „Er hat etwas vergessen" und das spanische „Rezept gegen Schwiegermütter". Wenn letztere Bluette statt mit der Prätension eines Lustspiels, einfach als „Posse" oder „Schwank" aufgetreten wäre, so daß es die Erwartung nicht an die falsche Adresse

*) S. „Recensionen" 1861, Nr. 9, S. 131.

Digitized by Google

vernünftiger Erfindung und äſthetiſcher Oekonomie, die dem wirklichen Drama unerläßlich ſind, gerichtet hätte, ſo wäre die heitere Wirkung des anerkennenswerth gut dialogiſirten Scherzes, bei der trefflichen Aufführung, die ihm hier zu Theil wurde, eine ungeſtört befriedigende geweſen.

f. **Wiesbaden.** (Oper von E. Reiter). Am 23. v. M. ging Ernſt Reiter's neue Oper „Die Fee van Etwershöh'" hier zum erſten Male in Scene. Man hatte dieſem Werke mit um ſo größerer Spannung entgegengeſehen, als faſt ſämmtliche neue Opern, welche ſeit einigen Jahren hier zur Aufführung kamen, mit Ausnahme des Gaunad'ſchen „Fauſt" nur als Eintagsfliegen auftraten; ſelbſt Hiller's „Katakomben", ſo muſikaliſch trefflich auch dieſes Werk iſt, wurden, weil für die Bühne zu wenig geeignet, nicht wieder aufgenommen. Die „Fee" errang einen, wenn auch nicht unbedingten, doch immerhin nicht unbedeutenden Erfolg, da das Textbuch manches Anziehende bietet und die Muſik einzelne, der Anerkennung werthe Schönheiten enthält. Die Fee iſt ein Meermädchen, dem es vergönnt iſt, zu gewiſſen Zeiten das Land zu betreten, um den Jüngling anzulocken, und mit in die Fluth hinabzuziehen, der ihre Liebe erregt hat. Im erſten Akt ſucht die Fee den vorüberfahrenden Fiſcher durch ihren Geſang anzulocken; dieſer aber, gerüſtet durch ſeine Liebe zur ſchönen Gerda, fährt unangefochten weiter, doch die See droht ihm Gefahr, und die an's Ufer geeilte Braut beſchwört den Ritter Meginhart, der ihr vergebens huldigte, dem Geliebten ſeine Leute zu Hilfe zu ſenden. Meginhart bleibt unerweicht, wie ſeine Liebe unerhört; da tritt Rau, Gerda's Vater auf und ſendet ſeine Leute dem Aßur nach, die ihn, während der zurückbleibende Chor ein Gebet anſtimmt, retten und im Schlepptau zum Ufer bringen. Aber auch die Fee haben ſie in ihrem Muſchelboote auf dem wogenden Meere aufgefunden und bringen ſie, in ihren Zauberſchleier gehüllt, mit. Im zweiten Akte hat die Fee Aßur's Sinne verwirrt und dieſen magiſch an ſich gezogen. Doch auch hier iſt ihm Meginhart wieder zum Rival geworden. Der böſe Ritter raubt endlich die Fee und führt den Aßur gefangen ab. Im dritten Akte bringen die Freunde Aßur's in des Ritters Schloß; Gerda löſt den Zauber, der Aßur gefangen hält, indem ſie den Schleier der Fee zerreißt; der feindſelige Ritter aber, vom tödtenden Kuß der Fee vernichtet, ſinkt mit dieſer in die Tiefe hinab, um als Meermann auf den Grund des Meeres verbannt zu ſein. Was das Sujet Poetiſches und Unpoetiſches aber Geſchraubtes hat, ergibt ſich ſchon aus dieſer Skizze. Zu dramatiſcher Steigerung gelangt es nicht, und dies bewirkt, daß das Ganze ſich oft mühſam und ermüdend dahin zieht. Die Verſe ſind gut. Was nun Reiter's Muſik betrifft, ſo iſt das Beſtreben des Komponiſten ſichtbar, ſich ebenſowohl an R. Wagner, wie an die klaſſiſche Schule anzulehnen, reſp. eine Vereinigung der Schönheiten beider zu ſchaffen. Daß das letztere eine Aufgabe iſt, die ein muſikaliſches Univerſalgenie erfordert, bedarf des Nachweiſes nicht, und darum kann hier auch nur von einem Anlehnen die Rede ſein, welches denn auch in vielen und ſtark hervortretenden Analogien mit „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Holländer", „Fauſt", dann Weber, Mendelsſohn, Marſchner ꝛc. ſich ausſpricht; namentlich ſind viele der Wagner'ſchen Inſtrumentol-Effekte benutzt. Die Arbeit an und für ſich iſt eine muſikaliſch korrekte und zeugt von tüchtigen Kenntniſſen; auch iſt ſie höchſt intereſſant, namentlich für den Muſiker durch ihre Polyphonie, ihre Würde und Fülle. Die Inſtrumentation indeß iſt vielfach zu dick und erdrückend, und viele Scenen müßten der Situation entſprechend duftiger, leichter gehalten ſein; dabei vermehrt die Anlage der Muſik hin und wieder noch bedeutend das Schleppende der Handlung. Als beſonders hervorſtechend und gewichtig iſt der große Gebetchor „Herr über Erden und über Meere", und die Muſik bei der Ankunft der Fee im Muſchelboote (ähnlich der Ankunft des Schwans im „Lohengrin"), als reizend die Arie der Fee „Weit hinter Nordland's blauen Bergen" (Erzählung von ihrer Heimath), beides im erſten Akte und das Duett zwiſchen Aßur und der Fee im zweiten Akte zu bezeichnen. Die verbindenden Ritornelle, obgleich ſie zum Schleppen etwas mit beitragen, ſind muſikaliſch reich. Die Oper wird in ihrer jetzigen Geſtaltung keine Repertoir-Oper werden, würde indeſſen doch durch kräftige Striche und eine ſtellenweiſe Ueberarbeitung vielleicht gewinnen. Die Aufführung war im Ganzen eine gute; es gaben ſich namentlich Fr. Bertram in der Titelrolle und Hr. Borchers (Aßur), viele Mühe. Daß indeß die Proben kurz vor der Aufführung, wie es ſchon ſo oft bei neuen Aufführungen der Fall war, ſich wahrhaft überſtürzten, that der feineren Detail-Ausführung vielen Abbruch. Das Haus war bei der Vorſtellung ausverkauft.

Kleine Chronik.

Brachvogel's neueſtes Drama „Mario von Montpenſier", welches auch vom Burgtheater angenommen iſt, hat in Schwerin zum erſten Mal das Lampenlicht erblickt, und zwar mit glänzendem Erfolg. Frl. Böckel, die HH. Feltſcher und Bethge hatten die Hauptrollen. Ausführliches in nächſter Nr.

Ch. Birch-Pfeiffer's neueſtes Stück, „In der Heimath", ebenfalls vom Burgtheater angenommen, erfährt in Berlin die widerſprechendſten Beurtheilungen. Das Publikum wird vermuthlich wieder im günſtigen Sinne den Ausſchlag geben.

Heyſe's Schauſpiel „Hans Lange" iſt nun auch in Weimar, und zwar, wie verlautet, mit Beifall gegeben warden. Hr. Lehfeld gab die Titelrolle, Hr. Dahn den Bugsloff. Intendant Dingelſtedt hatte das Stück trefflich in Scene geſetzt.

In Dresden iſt eine neue Oper „Der Cid", Text von M. Hartmann, Muſik von Th. Gauby zur Aufführung angenommen warden. Die Wiederaufnahme von Wagner's „fliegendem Holländer" hat viel Theilnahme erregt, und namentlich Fr. Jauner-Kroll, welche zum erſten Mal die Senta ſang, übereinſtimmenden Berichten zu folge, ſehr befriedigt. — Tichatſchek, welcher am Typhus erkrankt war, befindet ſich auf dem Wege der Beſſerung.

Frl. Lichtmay, von ihrem Engagement in Wien und ſpäter in Brüſſel bekannt, ſoll nun gar an die Pariſer große Oper kommen, und zwar mit 36,000 Frcs. für die beiden erſten Jahre, und 48,000 für das dritte. Im März bereits ſoll

ſie daſelbſt als Valentine debütiren. Man muß vorausſetzen, daß Frl. Lichtmay ihre ausgiebige, aber ſchrille Stimme nachträglich der wünſchenswerthen künſtleriſchen Schulung unterzogen hat.

Im Leipziger Gewandhaus fand am 2. Februar ein Konzert zum Beſten des dortigen Orcheſter-Penſionsfonds ſtatt, mit dem Programm: Serenade D-dur von Mozart (Manuſkript), und Ouvertüre C-dur von Mendelsſohn (Manuſkript); Largo, Courante und Sarabande von J. S. Bach, Arien aus Spohr's „Fauſt", und Bellini's „Puritanern", Lieder von Mendelsſohn und Taubert. — Als Saliſten wirkten mit: Konzertmeiſter David, Celliſt Louis Lübeck, Frl. v. Alvsleben aus Dresden, der Klarinettiſt Landgraf. Dirigirt wurde von den Kapellmeiſtern Guſtav Schmidt und Reinecke.

Joachim hat ſeine Stellung als Konzertmeiſter am Hannöver'ſchen Hofe gekündigt. Die Erklärung dieſes Schrittes finden die „Signale" in der Weigerung der Intendanz, dem an Krömpel's Stelle durch Joachim berufenen Violiniſten Grün wegen ſeiner israelitiſchen Konfeſſion die definitive Beſtallung zu geben. Joachim hatte den Genannten vorgeſchlagen und war zu der ausdrücklichen Zuſage ermächtigt worden, daß Hr. Grün demnächſt in Hrn. Krömpel's Stelle eintreten ſolle.

In Paris iſt wieder ein neues Theater, das Grand Théâtre eröffnet werden. Es hat keine Logen, dafür aber 2000 Sperrſitze in amphitheatraliſcher Anordnung. Die Preiſe ſind 2 Franken, 1 Frank, 10 Sous. Es ſteht mitten im Arbeiterviertel und iſt daher auch auf Beſuch von dort berechnet. Dramen, Spektakelſtücke und Vaudevilles ſollen das Repertoir bilden. — Eines der älteſten Mitglieder der Comédie française, Geffroy, will ſich im nächſten April ins Privatleben zurückziehen. — Mehrere Novitäten ſind zu verzeichnen: Gymnase: „Les vieux garçons", fünfaktiges Luſtſpiel des ſo überaus fruchtbaren Sardou; Odéon: „L'Oncle Sommerville" von Calanne, „Lisez Balzac" von Bravard, beide einaktig und „Les seconds mouvements" dreiaktig von Pailleron; „L'avonturier", komiſche Oper in vier Akten von Saint Georges, Muſik vom Fürſten Poniatowski. Die Oper hatte einen mehr offiziellen als reellen Erfolg; das Buch ſoll weit beſſer ſein als die Muſik. Dann noch viele Eintagsfliegen, die der Aufzeichnung nicht werth ſind. — Die Patti beſchließt ihre Vorſtellungen und fährt nach Madrid, wo bekanntlich das Theater von derſelben Unternehmung geleitet wird wie in Paris. Frl. Bettelheim vom Wiener Opernthealer ſoll von Hrn. Bagier einen brillanten Antrag nach Paris erhalten haben.

Georg Wilhelm Körner, Muſikalienverleger in Erfurt, iſt am 4. v. M. geſtorben. Er war eine Spezialität in ſeinem Fach, da er faſt ausſchließlich Orgelmuſik verlegte und darin eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte.

In Lemberg ſoll ein neues polniſches Trauerſpiel von Leopold Starzenski unter dem Titel „Der Geächtete" aufgeführt werden.

In Prag wird der Cäcilien-Verein noch in der erſten Hälfte dieſes Monates ein dem dortigen Publikum noch unbekanntes Werk, Felicien David's „Wüſte" zur Aufführung bringen. — Im Nationaltheater wurde zu Hrn. Becko's Benefice die Oper „Vladimir" von Skuhersky aufgeführt.

Von Pölſcher's „Dramaturgiſchen Blättern" iſt das erſte Heft erſchienen. Daſſelbe bringt ein Porträt der Sophie Schröder als Sappho und enthält eine Reihe von Abhandlungen aus Rötſcher's eigener Feder, deren einige den Leſern der „Recenſionen" bekannt ſind, ferner einen Aufſatz von E. Gerber — „Vorſchläge zur Abhilfe des gegenwärtigen Theaterelends" — endlich eine Nachlaß-Tragödie „Iphigenia in Aulis" von T. A. Burghardt.

Lokales.

Die Oper „Conrin" hat erſt am 9. d. M. ihre dritte Aufführung erlebt. Dies der Grund, warum wir noch nicht in gegenwärtiger Nummer den verſprochenen, ausführlicheren Bericht liefern konnten.

Das Logen-Abonnement iſt im Burgtheater vom nächſten März an um 200 fl. erhöht, nämlich auf jährliche 1800 fl. geſtellt worden, wonach die Lage per Vorſtellung auf circa 6 fl. zu ſtehen kommt. Vor fünfzehn Jahren betrug der Preis des Abonnements wenig über die Hälfte. Wir wollen uns jedoch keineswegs gegen dieſe progreſſive Steigerung auflehnen, welche, wenn ſie nicht noch weiter getrieben wird, bisher noch immer zu rechtfertigen iſt. Nur glauben wir jetzt, nachdem das Budget um 14 bis 16,000 fl. vermehrt wird, die Forderung nach entſprechenderer und ſorgfältigerer Ausſtattung entſchiedener betonen zu ſollen.

Dawiſon hat in den verfloſſenen Wochen den Heinrich in Hollei's arg verſtümmeltem „Lorbeerbaum und Bettelſtab" mehrere Male gegeben, Richard den Dritten, Hans Jürge und Bonjour, Mephiſto wiederholt, dann den Kuh von Kuhdorf in Deinhardſtein's „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten" und endlich den Franz Moor geſpielt.

Laferrière mit ſeiner Geſellſchaft hat im Theater an der Wien einen kurzen Cyklus von Vorſtellungen mit dem von früher her bekannten „Marquis de Villemer" eröffnet. Dieſem folgten: „La Cour de Henri III", eine fünfaktige Novität von Dumas, welche durchfiel, und dann die „Dame aux camélias".

Die Kirchenmuſikvereine von Altlerchenfeld und von St. Karl Borromäus haben ſchon vor einiger Zeit ihre Programme (erſterer bis Ende März, der andere bis Ende Juni) eröffentlicht. Viel Erfreuliches in Bezug auf die Kompoſitionen haben wir nicht zu erwarten.

Konzerte der nächſten Woche: Heute Samſtag Abends, Muſikvereinsſaal: Mme. Viar-Louis, Pianiſtin, (nur Beethoven'ſche Kompoſitionen); Morgen Sonntag Nachmittags, Muſikvereinſaal: Hellmesberger's Quartett, VIII und letzte, (Haydn, Schumann, Beethoven.)

Briefkaſten der Redaktion. 4 — 10 Februar: E L. in Kopenhagen: Bereits beantwortet — I in Stuttgart: Wird brieflich beantwortet — L v S hier, H M in Paris, H. Th R in Berlin: Erhalten. — sch in Leipzig. Benützt — E P in Paris: Wir ſchreiben Ihnen

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 7. Wien.

Elfter Jahrgang. 18. Februar. 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Mozartiana. Von L. v. Sonnleithner. II. — Ein Brief Beethoven's. — Muſikaliſche Literatur (Lindner). — „Prinzeſſin Mantuenſier". — Wiener Theaterbericht. Burgtheater („Katharina Howard"). Operntheater („Concini", „Der Prophet"). — Wiener Konzertbericht (Quartette, fr. Viard-Louis). — Neue Erſcheinungen (Lecerf). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

II.

Der Aufſatz „Mozartiana" in Nr. 3 dieſer Zeitſchrift hat einen unerwartet erfreulichen Erfolg gehabt, indem er das ſeit Jahren vergeblich geſuchte erſte Wiener Libretto des „Don Giovanni" von 1788 an's Tageslicht brachte. Der Tonſetzer Joſef Deſſauer iſt der Beſitzer dieſer Seltenheit, und er fand ſich durch den erwähnten Aufſatz veranlaßt, ſelbe dem Verfaſſer zur Einſicht und zur Vervollſtändigung ſeiner Darſtellung mitzutheilen. Es wird nun möglich, eine Ausgabe des Prager Textbuches mit genauer Beiſetzung der für Wien gemachten Abänderungen und der in Mozart's eigenhändiger Partitur vorkommenden Zuſätze zu veranſtalten, und ſomit die Geſtaltung, wie ſie vom Dichter und Tonſetzer ſelbſt ausging, jedermann erſichtlich zu machen. Indeſſen ſoll hier eine kurze Aufzählung der Veränderungen im Wiener Textbuche folgen, woraus hervorgeht, daß die Vermuthungen des Verfaſſers im Weſentlichen ganz richtig waren.

Im erſten Akte iſt die Arie des Don Ottavio: „Dalla dua pace" an der bekannten Stelle, nach der Arie und dem Abgange der Donna Anna eingeſchaltet.

Im zweiten Akte ſind die unmittelbar auf das Sextett folgenden zwei Scenen (IX und X) durchaus abgeändert und durch ſechs, großentheils ganz neue Scenen (IX bis XIV) erſetzt, deren Inhalt hier kurz angeführt werden ſoll.

In der Scene IX ſucht Leporello ſich zu entſchuldigen, und nachdem er nicht die ganze Arie „Ah pietà, Signori miei", ſondern nur die vier Schlußzeilen derſelben geſungen hat, entflieht er.

Scene X enthält bloß ein Recitativ; Zerlina und Maſetto eilen dem Leporello nach, Don Ottavio erklärt, daß ſeine Zweifel an der Schuld des Don Giovanni behoben ſeien, und daß er nun unverweilt Gerechtigkeit und Rache erlangen wolle. Er geht ab, ohne eine Arie zu ſingen; Donna Elvira entfernt ſich ebenfalls.

In der Scene XI bringt Zerlina den wieder eingefangenen Leporello zurück, bindet ihn mit Hilfe eines Bauers an einen Stuhl feſt, und hier folgt das nachkomponirte Duett: „Per queste tue manine". Zerlina geht ab, um ihre Freunde zu holen, und dann mit ihnen vereint den Leporello zu beſtrafen.

Scene XII iſt ein kurzes Recitativ, wobei Leporello den ihn bewachenden Bauer liſtiger Weiſe entfernt, und dann ſammt dem Stuhle, an den er feſtgebunden iſt, davonläuft.

In Scene XIII kehrt Zerlina mit Donna Elvira zurück und Maſetto kommt mit zwei Bauern nach. Sie ſtaunen über die Flucht des Leporello; Maſetto erzählt, daß er auf der Straße ein Mädchen befreit habe, welche von Don Giovanni verfolgt wurde; Zerlina und Maſetto gehen ab, um Don Ottavio von dieſen Vorfällen zu unterrichten.

Scene XIV. Donna Elvira bleibt allein zurück und ſingt das Recitativ „In quali eccessi" und die Arie „Mi tradì quell' alma ingrata".

Bayerische Staats[illegible]bliothek

Außer einigen umgearbeiteten Verſen im Recitative der Kirchhofſcene findet ſich keine weitere Aenderung bis zum Schluße der Oper, welcher im Wiener Libretto genau an derſelben Stelle eintritt, wie es heute allgemein üblich iſt, nämlich bei dem Verſinken des Commendatore und des Don Giovanni. Den Schlußworten des unſichtbaren Chores „Vieni, c'è un mal peggior", iſt nur noch als Andeutung der Handlung beigefügt: „Il foco cresce, Don Giovanni si sprofonda; nel momento stesso escono tutti gli altri, guardano, metton un alto grido, fuggono, e cala il sipario". Es iſt hiedurch erwieſen, daß Alles, was in der Partitur noch folgt, in Wien ſchon bei der erſten Vorſtellung wegblieb, und daß dies mit Wiſſen und Willen des Dichters und Tonſetzers geſchah, welche nur noch im letzten Augenblicke die übrigen Perſonen auftreten ließen, die, während ſie erſchienen, um irdiſche Rache zu üben, ſich überzeugen, daß bereits eine höhere Macht Gerechtigkeit geübt habe.

Somit wären denn alle Zweifel über die urſprüngliche Geſtaltung der Oper vollſtändig behoben.

Ein ungedruckter Brief Beethoven's. *)

„Sie erhalten hier, verehrte Thereſe, das Verſprochene, und wären nicht die triftigſten Hinderniſſe geweſen, ſo erhielten Sie noch mehr, um Ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiſte als ich verſpreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, daß Sie ſich ebenſo ſchön beſchäftigen als angenehm unterhalten, — letzteres doch nicht zu ſehr, damit man auch noch unſer gedenke. — Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Werth zu hoch angeſetzt, wenn ich Ihnen zuſchriebe: „Die Menſchen ſind nicht nur zuſammen, wenn ſie beyſammen ſind, auch der Entfernte, Abgeſchiedene lebt bei uns". Wer wollte der flüchtigen, Alles im Leben leicht behandelnden T. ſo etwas zuſchreiben?"

„Vergeſſen Sie doch ja nicht in Anſehung Ihrer Beſchäftigung das Klavier oder überhaupt die Muſik im Ganzen genommen. Sie haben ſo ſchönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultiviren? — Sie, die für alles Schöne und Gute ſo viel Gefühl haben, warum wollen Sie dieſes nicht anwenden, um in einer ſo ſchönen Kunſt auch das Vollkommene zu erkennen, das ſelbſt auf uns immer wieder zurückſtrahlt?"

„Ich lebe ſehr einſam und ſtill. Obſchon hier und da mich Lichter aufwecken möchten, ſo iſt doch eine unausfüllbare Lücke, ſeit Sie alle fort von hier ſind, in mir entſtanden, worüber ſelbſt meine Kunſt, die mir ſonſt ſo getreu iſt, noch keinen Triumph hat erhalten können. — Ihr Klavier iſt beſtellt und Sie werden es bald haben. — Welchen Unterſchied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Thema's, und ſo wie ich es Ihnen letztlich niedergeſchrieben habe! Erklären Sie ſich das, doch nehmen Sie ja den Punſch nicht zu Hilfe. — Wie glücklich ſind Sie, daß Sie ſchon ſo früh auf's Land konnten! Erſt am 8. kann ich dieſe Glückſeligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal wieder in Gebüſchen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felſen wandeln zu können, kein Menſch kann das Land ſo lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felſen den Wiederhall, den der Menſch wünſcht!"

„Bald erhalten Sie einige andere Kompoſitionen von mir, wobei Sie ſich nicht zu ſehr über Schwierigkeiten beklagen ſollen. — Haben Sie Goethe's „Wilhelm Meiſter" geleſen, den von Schlegel überſetzten Shakeſpeare? Auf dem Lande hat man ſo viele Muße, es wird Ihnen vielleicht angenehm ſein, wenn ich Ihnen dieſe Werke ſchicke. — Der Zufall fügt es, daß ich einen Bekannten in ihrer Gegend habe, vielleicht ſehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort. Sie ſehen, daß ich Ihnen die kürzeſte Langeweile bereiten will." *)

„Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obſchon ich mit Recht noch keinen Anſpruch darauf machen kann, ebenfalls dem der Baſe M. **) Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich

*) Aus der zu Oſtern bei Cotta in Stuttgart erſcheinenden, circa 400 Nummern enthaltenden Sammlung der „Briefe Beethoven's, herausgegeben von Prof. Dr. Ludwig Nohl". Das Original des Briefes hatte die Adreſſatin, Fr. Baronin Thereſe v. Drosdick, dem Hrn Hofmuſiker Bärmann in München geſchenkt. Es befindet ſich jedoch nicht mehr in ſeinen Händen, ſondern in denen des Hrn Schachner in London. — In der Abſchrift des obigen Briefes, welche Hr Nohl der Redaktion einſandte, fehlt Ort und Datum des Briefes.

*) Hr. v. Mulfalti-Rohrenbach in Wien, Neffe des berühmten Arztes, der in Beethoven's letzter Krankheit eine Hauptrolle ſpielt, erzählte dem Herausgeber vor Kurzem Folgendes: „Beethoven beſuchte einmal die junge Baronin Thereſe v. Drosdick in Mödling, traf ſie aber nicht an; er riß ein Notenblatt aus einem Hefte und ſchrieb zu einem Verſe von Matthiſon die Noten und auf der anderen Seite mit großen Buchſtaben: Meiner lieben Thereſe"

**) Hr. Bärmann meint, dieſe M. ſei eine Baronin Mathilde Gleichenſtein.

wünſche Ihnen Alles was im Leben gut und ſchön iſt. Erinnern Sie ſich meiner und gern — vergeſſen Sie das Tolle — ſeyn Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wiſſen wollen als ich, und ſelbſt dann, wenn Sie gar keinen Antheil nehmen

an Ihrem ergebenſten Diener und Freund
Beethoven.

NB. Es wäre wohl ſehr hübſch von Ihnen, in einigen Zeilen mir zu ſagen, worin ich Ihnen hier dienen kann?“

Muſikaliſche Literatur.

Zur Tonkunſt. Abhandlungen von Otto Ernſt Lindner. Berlin. Verlag von Guttentag. 1864.

v. Br. — Hr. Lindner iſt muſikaliſchen Kreiſen durch ein Werk über die Geſchichte der erſten ſtehenden deutſchen Oper, ſolchen aber, die ſich für Philoſophie und ſpeziell für Schopenhauer intereſſiren, durch ein gemeinſchaftlich mit Hrn. Frauenſtädt edirtes Buch bekannt, welches ſich in mehrfacher Weiſe mit dem genannten Philoſophen beſchäftigt; letzteres liefert zur Charakteriſtik Schopenhauer's in ſeinen Briefen Beiträge, welche für denjenigen, der gerne menſchliche Charaktere ſtudirt, von Intereſſe ſind.

Das vorliegende Buch enthält eine Reihe kleinerer und größerer Abhandlungen: a) über die Entſtehung der Oper, b) über den Ritter Vittorio Loreto, c) über Gay's „Bettleroper“, d) Biedermann und Bach, e) über J. S. Bach's Werke, f) über künſtleriſche Weltanſchauung.

Die beiden letzteren Abhandlungen, welche über zwei Drittheile des 378 Seiten ſtarken Bandes füllen, bilden den eigentlichen Kern des Buches. Was der Autor über die erſtgenannten Objekte, zumal über die Entſtehung der Oper und über Gay's „Bettleroper“ mittheilt, ſcheint uns, ſo weit wir urtheilen können, keine weſentliche Bereicherung des über dieſe Gegenſtände bereits vorhandenen Materials zu enthalten. Etwas mehr allgemeines Intereſſe bietet der Aufſatz: „Biedermann und Bach“. Doch will uns auch dieſer Gegenſtand: daß vor mehr als hundert Jahren einmal ein Schulmann aufgetreten iſt, der es für ſeine Pflicht hielt, vor gewiſſen Gefahren zu warnen, welche ſeiner Meinung nach eine übermäßige Kultur der Muſik leicht mit ſich führt (und worin der Biedermann, zumal von ſeinem Standpunkte aus, vielleicht nicht ſo ganz Unrecht hatte), und daß ſolcher Anſicht andere Männer (natürlich Muſiker) leidenſchaftlich opponirten, woraus eine heftige Journalfehde entſprang, an welcher ſich indirekt ſogar Bach betheiligt haben ſoll, — auch dieſer Gegenſtand, ſagen wir, will uns ein wenig antiquirt und nicht von hinlänglichem Gewicht erſcheinen, um nochmals erörtert zu werden.

Aber, wie ſchon bemerkt, dieſe kleineren Aufſätze ſcheinen auch nur als ein Appendix angeſehen werden zu müſſen, welchen der Verfaſſer ſeinen beiden größeren Abhandlungen angehängt hat.

Die Abhandlung „über künſtleriſche Weltanſchauung“ bewegt ſich ganz und gar auf philoſophiſchem Gebiete, und eine Erörterung derſelben würde daher der Tendenz dieſer Blätter zu ferne liegen. Wir wollen indeſſen nicht unbemerkt laſſen, daß ſie uns im Ganzen nicht befriedigt hat, indem ſie einerſeits zu einſeitig das freilich unerſchöpfliche, ja problematiſche Thema zu exkluſiv von einem zwar ſehr weſentlichen und gemeiniglich viel zu wenig beachteten, aber der Totalität der Kunſtentfaltung gegenüber doch nicht ausſchließlich berechtigten Standpunkt aus beleuchtet, indem ſie daher eine Menge von Phänomenen unerörtert läßt, welche gelegentlich eines ſolchen Themas bei umfaſſender Behandlung — ſelbſt dann, wenn dieſelbe einen feſten Mittelpunkt zu gewinnen ſtrebt — zur Sprache hätten kommen müſſen, und andererſeits dagegen eine Menge von Phänomenen in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht (wie die Entwicklung des Kindes zum Manne und Greis, das Leben der Geſchlechter, die Entſtehung der Sprache), welche uns nur ſehr wenig dahin zu gehören ſcheinen. Gleichwohl jedoch enthält die Abhandlung im Einzelnen genug des Trefflichen, um die Lektüre derſelben zu belohnen. Wir wollen wenigſtens einen Paſſus zitiren, welcher über einen wichtigen, ja einen Kardinalpunkt ganz und gar unſere eigene Meinung ausſpricht. Seite 266 bemerkt nämlich der Verfaſſer über die Dichtkunſt: „Den geſammten Gedankeninhalt ſeines Geſchlechtes faßt der Dichter geſtaltend zuſammen und bringt ihn für ſeine Zeitgenoſſen in gegenſtändliche Form, ſo daß ſie ſich ſelbſt in feſten Umriſſen darin wiederfinden, ihrer eigenen Weltanſchauung dadurch klarer bewußt werden. Der Stoff iſt durch die Gemeinſamkeit Aller hervorgebracht, die bleibende Geſtalt verleiht ihm die dichteriſche (verdichtende) Einbildungskraft eines Einzelnen. Die alſo wirkende ſchöpferiſche Einbildungskraft iſt die künſtleriſche, und Kunſt im Allgemeinen eben das Vermögen, die innere gedankenhafte Weltanſchauung in die anſchauliche Gegenſtändlich-

Digitized by Google

keit bestimmter Vorstellungen umzubilden, oder: anschauliche Gedanken zu schaffen. Das Wesen der Kunst als solcher, im Gegensatz zu andern Thätigkeiten des bewußten Menschen, ist daher in die Formgebung zu setzen; nicht einen neuen, bis dahin unerhörten Inhalt bringt die Kunst hervor, sondern einen bereits vorhandenen Inhalt menschlichen Bewußtseins gestaltet sie in anschaulicher Form und stellt damit dem Menschen seine eigene Weltanschauung als gegenständliche Vorstellung gegenüber". Hiemit stimmen wir ganz und gar überein.

Doch wir wenden uns zu der Abhandlung über Sebastian Bach. Dieselbe hat indessen bereits in Nr. 35, 36, 37 und 38 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" eine vortreffliche Beurtheilung erfahren, welche wir beinahe nur zu unterschreiben brauchten, um unsere eigene Meinung über den Gegenstand ausgesprochen zu haben. Wir werden uns daher über denselben nur kurz fassen.

So wie es zwei Arten der Naturbetrachtung gibt: eine empirische, welche bei der Erscheinung als solcher stehen bleibt und sie nur so weit zu ergründen strebt, wie sie sich als Wirkung einer Kraft, die nothwendig wieder Ausfluß einer anderen Kraft ist, ergründen läßt,— und eine philosophische, welche einen ideellen Zusammenhang aller Erscheinungen zu ergründen bemüht ist, indem sie einen solchen als vorhanden, entweder von vornherein oder durch Beobachtung darauf geleitet, annimmt, so gibt es auch eine zweifache Art der Kunstbetrachtung: eine empirische, realistische, naive, welche die Kunstprodukte völlig wie Naturprodukte aufnimmt und ihnen Werth und Würde einzig und allein nach dem Maße der subjektiven Wirkung beilegt, und eine philosophische, ideelle, welche einen Gesichtspunkt zu gewinnen strebt, nach welchem sich die Kunstproduktionen (und zwar aller Völker und Zeiten) einander als nach einer quasi objektiven Norm irgend wie einander über- und unterordnen ließen. Es läßt sich unmöglich sagen, daß die eine oder die andere dieser beiden Kunstbetrachtungsweisen die „richtige" sei, indem die eine wie die andere ihre letzte Quelle in der Tiefe und Eigenart des Subjektes hat. In ihre äußersten Konsequenzen verfolgt, führt die eine wie die andere nothwendig ad absurdum, daher sie dazu bestimmt zu sein scheinen, sich gegenseitig zu ergänzen, so daß eine Diagonale, welche man sich zwischen beiden abweichenden Richtungen gezogen denkt, ungefähr die Linie bezeichnen möchte, welche verfolgend wir am ehesten eine Art von objektiver Wahrheit anzutreffen hoffen möchten. Auch wird nur äußerst selten ein Individuum im ganzen Verlaufe seines Lebens sein ganzes Heil in der einen der beiden Richtungen zu finden suchen, sondern man wird nur häufig, ja meistens eine überwiegende Neigung bemerken, die Kunst und ihre Erscheinungen in der einen oder andern Weise aufzufassen.

Der Verfasser des vorliegenden Buches betrachtet die Kunst vornehmlich vom Standpunkt der Schopenhauer'schen Philosophie (von deren Ansichten und Behauptungen er indessen im Einzelnen vielfach abweicht). Und zu welchem Resultat gelangt er in der Musik? Zu der starken Behauptung, daß es überhaupt nur zwei musikalische Urgeister gegeben hätte, nämlich Sebastian Bach und Mozart. Man frägt sich mit einiger Verwunderung, auf welchem Wege wohl in einem Individuum sich eine Anschauung ausgebildet haben möge, der zu Folge selbst ein Beethoven nur in die zweite Linie zu stellen, aus der Reihe der musikalischen „Urgeister" auszustreichen wäre. Dies ergibt sich für unseren Autor aus der Anwendung des Schopenhauer'schen Dogmas von der Willensbejahung und Willensverneinung auf die Kunst. Mozart ist nach ihm derjenige Tonkünstler, der die Welt (zumal in seinen Opern) am entschiedensten bejaht hat. „In Mozart ist" — nach seiner Meinung — „die ganze Welt tonkünstlerisch zu ihrem naiven Ausdruck gekommen". Dagegen wäre Bach derjenige Tonkünstler, der die Welt (zumal in seinen Kirchenwerken) am entschiedensten verneinte. „Bach's Tonwerke" — so meint er — „klingen eben so vollendet wie die Mozart'schen, aber ihre Schönheit ist außerweltlich: dort (bei Mozart nämlich) ist die Verklärung in irdischen Reiz gehüllt; hier ist die ganze Seele in den hellsten Aether reiner Heiligung getaucht".

Dieser Anschauung läßt sich eine gewisse Konsequenz nicht absprechen, allein sie erschöpft das Wesen sowohl der Bach'schen als der Mozart'schen Musik bei weitem nicht, denn Lindner wird doch wohl nicht behaupten wollen, daß Bach, um nur von diesem zu sprechen, in all' seinen Werken „die Welt verneint" habe? Man wird doch Bach's Instrumentalwerke z. B. schwerlich nur so nebenbei zu betrachten haben. Und sollen wir auch diese in summa als einen Ausdruck der Welt- und Willensverneinung betrachten? Jeder Künstler ist in jeder Kunst nur dadurch Künstler, daß er die Welt in irgend einer Weise sowohl bejaht als verneint, und der Ausdruck solcher Weltverneinung wird sich eben sowohl in Mozart (z. B. in der Schlußscene des „Don Juan" und in der „Zauberflöte"), wie der Ausdruck der entschiedensten Welt- (oder Willens-) Bejahung

in Bach, z. B. in vielen ſeiner Inſtrumentalwerke finden laſſen. Und ſollten wir ſchon einmal ein metaphyſiſches Prinzip als höchſtes (d. h. alle andern bedingendes und einſchließendes) Kunſtprinzip anerkennen, dann wäre es uns gar leicht, ein ſolches zu formuliren, vermöge deſſen, wenn man es gelten laſſen wollte, durchaus Beethoven als der größte der Großen erſcheinen müßte. Wie Goethe ſehr einfach und doch ſehr vielſagend über Shakeſpeare den Ausſpruch that: „Man ſieht bei ihm, wie dem Menſchen zu Muthe iſt“, ſo würden wir von Beethoven etwa ſagen: „Er zeigt, was der Menſch in der Freiheit vermag und was menſchliche Freiheit bedeutet“. Und ſollte unſer Autor kein Werk Beethoven's kennen, bei deſſen Anhörung ſich die ganze Seele in den Aether reinſter Heiligung getaucht fühlte, wofern man überhaupt dieſe ſpezielle Art der Kunſtwirkung (nicht ganz mit Unrecht) als einen ihrer höchſten Triumphe anſehen will?

Aber wie ſehr eine einſeitige, von einem abſtrakten Dogma ausgehende Verehrung verblenden kann, davon gibt unſer Autor ein bemerkenswerthes Beiſpiel, wenn er (S. 147), nachdem er von der „Oreſteia“ des Aeſchylos behauptet hat, „daß die Jahrtauſende nichts hervorgebracht hätten, was an die Großartigkeit und Tiefe, die machtvolle Schönheit dieſer Trilogie hinangereicht hätte“, wörtlich Folgendes ſagt: „Nur ein Werk exiſtirt, das, gleich der „Oreſteia“, keinem äſthetiſchen Schuldegriff angepaßt, gleich dieſer in dramatiſch-lyriſcher Weiſe eine ganze Weltanſchauung umfaßt; dieſe Rieſenſchöpfung aber gehört weſentlich dem Bereiche der Tonkunſt an: es iſt Bach's „Matthäus-Paſſion“. Hiemit aber noch nicht zufrieden, erörtert der Verfaſſer nach weiter: „Und wie die natianale, vermöge ihrer ſtaatlich-religiöſen Vorausſetzungen dem Weſen nach auf die beſte Geſtaltung dieſes Lebens gerichtete Grundanſchauung des Aeſchylos zurücktritt gegen die allgemeine, das Leben in ſeiner innerſten Wurzel erfaſſende, über dem Wechſel der zeitlichen Geſtaltung ſtehende Anſchauung des Chriſtenthums — ſo iſt auch die Paſſionsmuſik Bach's erhaben über jene Trilogie“.

Wir wollen abſehen davon, wie problematiſch es immer bleibt, eine Tragödie des Aeſchylos und ein Tonwerk Bach's zu parallelisiren, und wie überſchwenglich der Verſuch iſt, irgend ein Kunſtwerk als das ſchlechthin größte der Welt zu proklamiren; aber das Eine müſſen wir den Autor fragen, ob er wirklich außer der „Oreſteia“ des Aeſchylos und der „Matthäus-Paſſion“ von Bach kein Werk kennt, welches, ſo wenig wie dieſe, einem äſthetiſchen Schulbegriff anpaßbar iſt, und keines, welches gleich dieſen eine ganze Weltanſchauung umfaßt?! Welchem äſthetiſchen Schulbegriff wäre wohl z. B. Shakeſpeare's „Lear“ oder die „Antigone“ des Sophokles anpaßbar? Und Werke, wie „Hamlet“, „Fauſt“, „Don Juan“, ja Goethe's „Taſſo“ und Beethoven's dritte, achte und neunte Symphonie wären nicht ebenfalls als ſolche zu betrachten, welche eine ganze Weltanſchauung umfaſſen? Der Autor erklärt doch ſelbſt, — und wir ſtimmen hierin mit ihm überein, — daß die „Johannes-Paſſion“ ſo ziemlich auf gleicher Höhe mit der „Matthäus-Paſſion“ ſtehe. So hätten wir doch wenigſtens ſchon zwei Werke, welche, als höchſter Ausdruck der Weltverneinung, um den Preis der Weltherrſchaft ringen könnten!

Wie ſehr wir von der höchſten Bewunderung und lebendigſten Verehrung für Bach erfüllt ſind, davon glauben wir hinreichende, die Aufrichtigkeit und Wahrheit derſelben hoffentlich außer Zweifel ſtellende Proben gegeben zu haben. Es war ein wahrhaft überſchwenglicher, göttlicher Genius, der in dieſem Manne lebte, und eine Rieſenkraft des Geiſtes, welche uns die Schöpfungen desſelben kaum minder anſtaunen läßt, als die Wunder des Univerſums. Aber wenn Lindner behaupten will, daß Bach frei von Manier geweſen ſei, ſo begreifen wir nicht, wie ein Kenner der Bach'ſchen Werke, der mit Verſtändniß und Erkenntniß derſelben zugleich Wahrheitsliebe verbindet, dergleichen behaupten kann. Wir ſollten meinen, daß alle unbefangenen Kenner der Tonkunſt darin übereinſtimmen müßten, daß unter allen großen Meiſtern, welche dieſe Kunſt im 18. Jahrhundert auf deutſchem Boden hervorgebracht hat, ein einziger frei von aller Manier im Großen wie im Kleinen war, und dieſer einzige iſt Beethoven. In dieſer Eigenſchaft wenigſtens müſſen wir, gleichviel wie hoch man ſie anſchlagen mag, die höchſte Palme für Beethoven requiriren, und in dieſer Eigenſchaft ſtehen ihm unter den Tondichtern vom erſten Rang vielleicht Haydn und Schubert am nächſten. Bach iſt allerdings viel weniger manierirt (und dies iſt in Anbetracht des viel engeren Kreiſes, in dem er ſich bewegt, überaus erſtaunlich und höchſtes Zeugniß ſeiner rieſigen Produktionskraft), als Mozart (zumal in ſeinen Inſtrumentalwerken) und Händel, aber ſchlechthin manierfrei wird er wohl nur einer Verehrung erſcheinen können, die, indem ſie zu lange und unverwandt in die Sonne blickt, ein wenig geblendet wurde.

Digitized by Google

Aber Lindner behauptet gelegentlich auch, daß Beethoven's große Messe, die er aus prinzipiellen Gründen (so daß seine Behauptung mit dem Prinzip steht und fällt,) weit unter Bach's H-moll-Messe stellt, selbst bei ausgezeichneter Ausführung ohne rechte Wirkung bleibe. Wir haben in Wien Ausführungen dieses Werkes erlebt, welche diese Behauptung wenigstens thatsächlich widerlegen, denn das Werk brachte eine ganz unzweifelbare, überaus mächtige und tiefe Wirkung hervor. Und wir für unsern Theil mindestens kennen kaum ein erhabeneres und ergreifenderes Gebet, als es das Kyrie eleison dieser Messe ist.

Sebastian Bach ist völlig einzig in seiner Größe und unnahbar auf seinem Gebiete, aber der Autor erlaube uns, die Zahl der musikalischen „Urgeister" wenigstens noch um einen zu vermehren, nämlich um den Beethoven's, so wollen wir ihm, wenn auch mit etwas schwerem Herzen, Händel und Gluck (der allerdings in die Reihe der musikalischen „Urgeister" gezählt zu werden unter den Heroen den entferntesten Anspruch hat), Haydn und Schubert Preis geben und Frieden mit ihm schließen.

„Prinzessin Montpensier."

Schauspiel in 5 Akten von A. E. Brachvogel. Zum ersten Mal aufgeführt auf dem Hoftheater zu Schwerin am 29. Januar 1865.

E. H. — Die erste Aufführung des neuen Schauspiels von Brachvogel: „Prinzessin Montpensier", das auch von den Hofbühnen in Berlin und Wien angenommen ist, fand am 29. Januar auf der Schweriner Hofbühne statt, und das Stück ward am 4. Februar in Anwesenheit des herbeigerufenen Dichters, wie es aufgenommen war, mit durchaus glänzendem Erfolge wiederholt. Der Dichter wußte nicht einmal um die erste Aufführung und ward so von unserem kundigen und wohlwollenden Intendanten aller Besorgnisse über den praktischen Erfolg überhoben. Das Stück ist voll lebendiger und wirkungsvoller Handlung, das Interesse wächst von Akt zu Akt, die Charaktere sind leicht und klar gezeichnet und die geschichtlichen Persönlichkeiten voller Wahrheit. Die Zeit ist die der Fronde, speziell die Jahre 1651 und 1652, die erste Regierungszeit Ludwig's XIV., eine Zeit, die nicht eben ein erhebliches geschichtliches Interesse bietet, als daß sie zur Bildungszeit des großen Königs gehört. Das ist denn auch das wesentlich Geschichtliche an dem Brachvogel'schen Werk. Die Geschichte ist nur die Hülle interessanter, aber erfundener dramatischer Vorgänge. Und das wird denn auch der Kritik die erste und nicht unberechtigte Handhabe des Tadels an die Hand geben. Das Stück trägt den Namen einer geschichtlichen Persönlichkeit. Man dürfte also mit Recht annehmen, daß, was wir von dieser Heldin erfahren, mehr als ein bloßes Charakterbild sei, daß wahre Vorgänge ihres Lebens den Mittelpunkt der Handlung bilden. Dem ist aber nicht so. Die Geschichte kennt keinen Hauptmann de Tarrascon, der hier in so spezielles und dauerndes Verhältniß zur Montpensier tritt. Er stellt sich als ein Jugendfreund des Königs dar und trägt eine erwiderte Neigung zur Prinzessin. Er verräth ihr bei Ausführung königlicher Befehle gegen die Führer der Fronde wegen solcher Neigung das Paßwort, um sie und ihren Vater zu retten. Der König verzeiht ihm den reuevoll gebeichteten Verrath, den er der Montpensier gegenüber, welche Gnade für Tarrascon erfleht, für seinen Befehl ausgibt. Die Montpensier, über diesen scheinbaren Betrug des Geliebten erzürnt, vereitelt den Sieg des Königs gegen die Aufständischen durch das selbst angestiftete Feuer von der sonst neutralen Bastille und, von dem Vater und dessen Anhängern verlassen, wird sie von Tarrascon, der mit den Seinen die Bastille erklimmt, gefangen. Der König befiehlt, daß sie mit dem, der sie sich erkämpft habe, getraut werde, und dieser Gewaltstreich des Königs bringt denn nun auch den Tarrascon dahin, daß er die sich seinem Schutz ergebende Geliebte jedenfalls vor demselben zu sichern gedenkt. Aber seine Desertion mißlingt und er ist bereit, seinem Leben im entscheidenden Moment durch einen Pistolenschuß ein Ende zu machen, — als die Montpensier dies mit einem Schrei des Entsetzens verhindert, und überwunden von Liebe, ihrem Vater, der sie verlassen hat, und damit der Ehre ihres fürstlichen Standes entsagt. Sie ist bereit die Frau des Hauptmanns v. Tarrascon zu werden. In diesem Moment tritt der König ein und entläßt zwar den Hauptmann aus seinem Dienst, will aber dem geliebten Jugendfreund den Lohn seiner Tapferkeit nicht länger vorenthalten, indem er ihn zum Herzog von Montpensier ernennt. So schließt die Scene mit Wärme und liebenswürdiger Galanterie des Königs für die widerspenstige Kousine ab, aber der ganze Vorgang ist vom Anfang bis zum Ende erfunden. Man weiß nur zu gut, daß die Prinzessin erst in ihrem 40. Jahr mit dem Grafen Lanzun

ſich vermählte, der in zehnjährigem Gefängniß von ihr getrennt wurde und aus ſeinem poetiſchen Abenteuer mit der Spinne bekannt iſt.

Geſpielt wurde das ſorgfältig ſtudirte Stück ganz vortrefflich, und der Dichter ſelbſt war über den Eifer aller Mitwirkenden, die in der Probe das Stück ohne Souffleur ſpielten, ſichtlich ergriffen und überraſcht. Der Dichter ward nach dem dritten Akt (Erſtürmung der Baſtille) und zum Schluß gerufen. Auch die Darſteller der Hauptrollen theilten mit ihm und wiederholt dieſe Ehre. Die Prinzeſſin Montpenſier ſpielte Frl. Röckel. Obwohl die Rolle durchaus nicht dem Talent und Rollenfach der Darſtellerin entſpricht, wußte ſich die Künſtlerin dieſelbe doch ſo zu eigen zu machen, daß ſie mit Recht gefiel. Wohl der Bühne, die ihre Mitglieder ſelbſt zu ſolchen Leiſtungen heranzuziehen vermag! Im bequemen Dahingehen auf der durch natürliche Anlagen bezeichneten Bahn iſt eine Kunſtübung, wie dieſe, nicht zu erlangen, wo vollkommen Gutes erſt durch die Bemeiſterung und Unterwerfung der Mittel unter künſtleriſches Verſtändniß und künſtleriſche Ausführung erreicht wird. Leider verläßt uns dieſe geſchätzte junge Dame, die beim Schluß der Saiſon an das Hoftheater zu Hannover geht. Ganz vorzüglich ſpielte Hr. Feltſcher den Tarrascon, dieſe ungemein dankbare Rolle, die aber erſt in wohlberechneter Mäßigung zu wahrer Wirkung gelangt. Namentlich bei der Wiederholung führte Hr. Feltſcher dieſe Rolle in der angedeuteten Weiſe mit völliger Sicherheit durch. Hr. Bethge war in der Rolle des Königs ganz an ſeinem Platz. Eine feine, leichte und elegante Spielweiſe vollendete die Charakteriſtik des Dichters in einer Perſönlichkeit, welcher ein kleidlicher Zug des Humors vortrefflich ſteht.

Unſere Berichte ergehen ſich in einem ergiebigen Lob. Aber es wäre eine kritiſche Sünde, bei der Leitung und den Leiſtungen unſerer Hofbühne, die jeder Bühne Deutſchlands zur Ehre gereichen würden, an kleinlichem Tadel zu haften. Der Beſuch der bedeutendſten Bühnen belehrt uns, daß nichts vollkommen iſt, und Manches leider nur zu ſehr der traditionellen Unnatur entſpricht, die vorzugsweiſe auf großen Bühnen herrſcht. Das iſt den jetzigen Vorſtellungen unſerer Bühne mit Recht nachzurühmen, daß ſie ein künſtleriſches Maß der Natur erſtreben, wie es ſelten gefunden wird.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

9. — 15. Februar: „Don Karlos“. — „Roſenmüller und Finke“. — „Eglantine“. — „Ein verarmter Edelmann“. — „Frauenfreundſchaft“, „Excellenz“ und „Rezept gegen Schwiegermütter“ — „Doktor Weſpe“. — „Katharina Howard“, Trauerſpiel in 5 A. von Gottſchall, neu.

Nach zwei Monaten, welche das Burgtheater größtentheils den Abſchiedsrollen Fichtner's und zuletzt den Wiederholungen dreier Blüetten-Novitäten gewidmet hatte, erſchien am 15. d. M., als die erſte größere ernſte Neuigkeit das oben genannte Trauerſpiel von Gottſchall.

Das Stück hat nur einen ſehr mäßigen Erfolg gehabt, wenn überhaupt von der Dankſagung des Regiſſeurs nach zwei Aktſchlüſſen auf einen Erfolg geſchloſſen werden kann. Anfangs fühlten wir uns geneigt, der Kälte des Publikums Unrecht zu geben, denn das Stück iſt in ſeiner Anlage korrekt und die Perſonen beginnen ſich charaktervoll zu entwickeln; daß ſie überdies eine gebildete, mitunter poetiſche Sprache reden, verſteht ſich bei Gottſchall von ſelbſt. Die weitere Durchführung, entſpricht aber dieſer Anlage nur wenig und rechtfertigte allmählich die zuwartende Haltung des Publikums. Der Hauptkonflikt — der Seelenkampf der Katharina Howard, ob ſie ihren Geliebten dadurch vom Tode retten ſoll, daß ſie ſich dem Könige antrauen läßt — entbehrt des überwältigenden Pathos einer ſtarken, zur inneren Nöthigung gewordenen Leidenſchaft. Auch weiterhin bis zum Schluß wird Katharina nicht ſo ſehr durch innere Motive, als durch äußere Gefahren und Einwirkungen hin und her geworfen, und erweiſt ſich ihr Geliebter Arthur zu ſchwächlich in ſeinem Zorn gegen ihre an ſich doch gewiß ſchuldvolle That — da ſie das Leben des Geliebten höher geſchätzt, als Ehre und Treue — und zu bereit, an ihrer Seite ein Märtyrerthum anzutreten, welches nichts beſonders Rührendes oder Erhebendes für uns hat. Wir werden übrigens nicht verſäumen, wenn das Trauerſpiel ſich auf dem Repertoir erhält, darauf zurückzukommen, eventuell unſere Anſicht zu modifiziren.

Frl. Wolter in der Titelrolle erſchien etwas angegriffen und entfaltete nicht alle Mittel der Kunſt und des Effekts, welche vielleicht der Hauptgeſtalt und mithin dem Stücke wärmeres Leben verliehen hätten. Sie ſprach zwar ihren Monolog im dritten Akte und ſonſt Einzelnes ſehr ſchön, ſchien aber im Ganzen nicht mit ganzer Kraft und Ueberzeugung bei der Sache. Desgleichen hielt Hr. Sonnenthal ſeine freilich ſchwache Rolle nur

Digitized by Google

momentan auf der Oberfläche, und ließ immer gleich die Flügel ſinken, ſobald die Situation erlahmte, während es doch die Aufgabe des Schauſpielers iſt, auch undankbare Situationen und ſchwächliche Charaktere zu tragen und zu adeln.

Mehr thaten die meiſten Uebrigen für ihre Rollen. Hr. Gabillon ſchuf nach längerer Zeit wieder einmal eine kernige Geſtalt. Sein König Heinrich VIII. iſt keine farmvollendete (ſiehe die ungelenken Bewegungen mit beiden Armen), aber eine charaktervolle Studie. Hr. Lewinsky ſuchte dem Hofnarren an Humor und Gemüth beizubringen, was der Dichter verſäumt hatte. Hr. Förſter zeichnete den Cromwell ſehr fein und individuell, Hr. La Roche hielt den Cranmer in etwas allgemeinen, aber immerhin würdigen Zügen, und Hr. Franz Kierſchner gab mit Diskretion und Verſtändniß die ſehr heikle Rolle des Culepepper. Hr. Franz dagegen war als Norfolk nicht geſchmeidig genug; hier hätte die noble Haltung Löwe's wahlgethan. Frl. Wetzel (Lady Rochefort) ſpielte ihre paar Scenen mit Fleiß und korrekt, wenn auch nur ſchablonenhaft. Das Enſemble war gut, die Zugabe jedoch an Statiſterei, Koſtümirung u. ſ. w. eher mangelhaft. In der Kunſt, einem Trauerſpiel in der Geſammthaltung und Ausſchmückung etwas hiſtoriſchen Geiſt und friſches Leben zu verleihen, geht die Burgregie entſchieden rückwärts.

Operntheater.

2. — 15. Februar: „Conciui" (2 Mal). — „Jona". — „Die Zauberflöte". — „Die Jüdin". — „Der Troubadour". — „Margarethe". — „Gräfin Egmont". — „Lucia von Lammermoor". — „Robert und Bertrand". — „Fidelio". — „Der Prophet". — „Monte Chriſto". — „Die Hugenotten". — Frl. v. Muretа a. G.

In unſerem letzten Opernberichte haben wir auseinandergeſetzt, auf welche Schwierigkeiten das Navitäten-Unicum unſeres Operntheaters ſchon in dieſer Eigenſchaft ſtoßen muß, welche übermäßig geſteigerte Anforderungen an dasſelbe geſtellt werden, wie ſchwer, ja wie unmöglich nachgerade die Befriedigung dieſer Vorausſetzungen geworden iſt. Wir haben aber auch hinzufügen müſſen, daß wir es in Th. Loewe's „Caneini" mehr mit den äußeren Behelfen, als mit der urſprünglichen Begabung zur Opernkampaſition zu thun haben, — und dieſer Wahrnehmung können wir uns auch diesmal nicht entziehen.

Man hat ſich mehrfach gegen das Textbuch des Hrn. Lewitſchnigg gewendet; mit Recht, aber, wie uns dünkt, auch mit Unrecht. Der Text zu „Conciui" gehört ſicherlich zu den ſchwächeren Exemplaren dieſes Stückwerkes von einem Literaturzweig, der Verfaſſer weiß offenbar ſeinen Staff nicht zu bewältigen, er greift, wie zufällig, bald nach dem geſchichtlichen Anhaltspunkte, bald nach dem romantiſchen Aufputz, kümmert ſich nicht um Motivirung und Folgerung, macht die Titelrolle zu einer ſo verſchwindend unbedeutenden Figur, daß man ſie ohne Beeinträchtigung der Handlung einfach wegſtreichen könnte, und gibt uns mit beunruhigender Ueberſtürzung eine fertige Situation nach der anderen zu beſehen. Das iſt nun freilich nicht das Ideal eines Operntextes; allein wir dürfen nie vergeſſen, daß auf Grundlage nicht viel beſſerer Textſchablonen die muſikaliſchen Meiſter aller Länder ihre Meiſterwerke geſchaffen haben, daß zum mindeſten die Anforderungen an das Textbuch ſehr relativer Natur ſind, indem es in der Hand des wahrhaft begabten Muſikers liegt, auch das ſchlechteſte Textſchema zur Grundlage eines Kunſtwerkes zu machen, während das beſtgekannte Buch in der Hand des Stümpers oder bloßen muſikaliſchen Handwerkers muſikaliſch unfruchtbar bleibt. „Wenn der Tau drinnen ſteckt, ſo muß er heraus", ſprach Beethoven einſt, wenn wir nicht irren, zu einem Fagottiſten; wenn aber das Talent nicht drinnen iſt, ſo wird auch mit dem beſten Textbuch kein anderes Reſultat zu Tage gefördert, als z. B. von Hrn. Lewitſchnigg im Bunde mit Hrn. Laewe zu Stande gebracht worden iſt.

Hätten wir es mit einem Erſtlingswerk zu thun, in welchem neben bedeutungsvollen Anzeichen von Talent manche Unzukömmlichkeit, manches Zuviel und Zuwenig, eine etwaige Unkenntniß der Farm und dergleichen Nebengebrechen die Geſammtwirkung beeinträchtigten, — wir würden nicht allein Nachſicht üben, ſondern vielmehr zu weiterem Schaffen aufmuntern. In dem ganzen „Caneini" aber wüßten wir nicht eine Nummer, aus welcher ein eigenthümliches Talent hervorleuchtete, während gerade die Aeußerungsformen von großer Reife, wenn nicht von Ueberreife zeugen. Der Kompaniſt weiß das Orcheſter ſachgemäß zu behandeln, ſeine Inſtrumentirung iſt zwar größtentheils überladen, theilweiſe lärmend und theilweiſe barock; allein dieſe Fehler hat er mit berühmten und beliebten Kompaniſten — Marſchner, Verdi, Meyerbeer — gemein, es ſind nicht die Fehler eines Anfängers; es ſind weit mehr die Einflüße herrſchender Richtungen darin bemerkbar, als die

Digitized by Google

Lücken oder Uebergriffe des gährenden, ringenden, ſich ſelbſt nicht kennenden Genius. Dieſem verzeiht man viel, weil man viel von ihm zu erwarten hat, weil man ſeinen mächtigen Flügelſchlag heraus fühlt.

Dem ganzen „Concini“ aber fehlt vor Allem die muſikaliſche Erfindung. Mochte die Einkleidung ſein, wie ſie wollte, wo blieben aber die einzukleidenden Ideen, was iſt dem Komponiſten eingefallen, wo iſt ſeine muſikaliſche Legitimation zu öffentlichem Schaffen und Wirken auf dieſem Felde? Nicht derjenige, der die nöthigen Studien abſolvirt, Partituren Anderer ſtudirt, ſich die üblichen zeitgemäßen Formen angeeignet hat, ſondern derjenige iſt dazu berechtigt, der dieſe Formen mit eigenen Gedanken auszufüllen vermag, der wenigſtens vorläufig im Einzelnen ſich dazu befähigt zeigt. In der Loewe'ſchen Oper iſt nichts dergleichen. Allen Enſembleſätzen breiterer Faktur iſt der Komponiſt aus dem Wege gegangen; kein machtvoller Chor, kein durchgearbeitetes Finale verleiht dem Werke einen gediegenen Schwerpunkt; eben ſo wenig aber treten einzelne Lichtpunkte als unwiderlegliche Zeugen der eigenthümlichen Begabung hervor. Wahre Empfindung ſpricht ſich nirgends in überzeugender Weiſe aus. Ein Kulminationspunkt, Robert's Ausruf vor dem Finale des dritten Aktes:

„Dein ſchönſter Engel hat gelogen,
Verzeihen kann nur Gott allein“,

bringt zwar einen effektvollen Akkordwechſel; dieſer iſt aber mehr überraſchend als ergreifend. Auch in den Arien iſt wenig Ausdruck innerer Empfindung. Sie haben zwar den Vorzug, daß ſie alle ſchablonenhafte Eintheilung und alles Liedmäßige vermeiden, dabei aber auch den Nachtheil der Gedankenarmuth, des unruhigen Ueberſpringens von einem Melodie-Anlauf zum andern, ohne Raſt und Ruhe, ſo daß man immer wähnt, der Komponiſt dränge mit Macht über Unweſentliches hinweg, um ſeine ganze Kraft irgend einem entſcheidenden Moment zuzuwenden, bis man inne wird, daß man auf dieſe Weiſe die ganze Oper erwartungsvoll und unbefriedigt mitangehört hat, ein Werk, — um es ſchließlich noch einmal zuſammenfaſſend zu wiederholen — deſſen Anlage und deſſen Formen ſowohl den berechtigten Anforderungen, als auch der übertriebenen Ausdrucksweiſe der modernen „großen Oper“ nicht ohne formelle Fachgewandtheit gerecht werden, deſſen Inhalt aber an Eigenthümlichkeit und Gedankenfülle das Weſentliche vermiſſen läßt, — nicht das verfehlte Werk eines hoffnungsreichen Talents, ſondern die wohlüberlegte Arbeit der gewiegten Mittelmäßigkeit, — deren Beſtrebungen übrigens gewiß ein milderes Urtheil finden würden, wenn ſie nicht als alleinige Frucht der direktorialen Thätigkeit (?), ſondern als eine Novität unter mehreren mehr Vergleichungs- und Anhaltspunkte dem Publikum darböte. Unter den obwaltenden Umſtänden aber iſt es kein Wunder, wenn „Concini“ ſchon bei der dritten Aufführung zur Hälfte leere Bänke, zur Hälfte gelangweilte Geſichter vorfand.

Die Aufführung des „Concini“ müſſen wir wiederholt als eine vielfach gelungene bezeichnen. Sämmtlichen Soliſten muß vorerſt die Undankbarkeit ihrer Partien angerechnet werden. Keiner von ihnen hat Gelegenheit, ſich im Spiel oder Geſang hervorzuthun; trotzdem that jeder ſeine Schuldigkeit. Die meiſte Anſtrengung erfordert die Tenorpartie (Robert). Hr. Wachtel entledigte ſich ihrer in etwas ungleicher, aber doch überwiegend anerkennenswerther Weiſe. Der Wohllaut ſeines Prachtorgans und die ſchöne Emittirung desſelben berührt zunächſt überaus erquicklich; desgleichen erfreut man ſich an der Leichtigkeit der Vokaliſation, an dem negativen Vorzug des nicht-Tremolirens, an der Deutlichkeit der Ausſprache. An Tönen, welche ein inneres Gemüthsleben widerſtrahlen, iſt Hr. Wachtel allerdings ſehr arm; doch muß anerkannt werden, daß er ſich alle Mühe gab, der Partie des Robert auch von der dramatiſchen Seite beizukommen, und daß ſein Spiel demgemäß ein zwar nicht hervorragendes, doch aber ſicherlich genügendes war. Die eigentliche Schattenſeite bei Hrn. Wachtel ſcheint uns indeſſen in ſeiner mangelhaften muſikaliſchen Ausbildung zu liegen. Er iſt offenbar nicht, was man „muſikaliſch ſein“ nennt: daher die häufigen kleineren und größeren Intonationsfehler, daher die Verlegenheit bei eventueller Gedächtnißſchwäche. Im vierten Akt des „Concini“ (dritte Aufführung) blieb Hr. Wachtel plötzlich ſtecken — Grund genug, unſer an „muſikaliſche“ Sänger gewöhntes Publikum zu indispouiren.

Die zweck- und inhaltloſe Titelrolle führte Hr. Beck mit all' der Kraft, dem Eifer und der Intelligenz durch, die man an dieſem Künſtler ſchätzt. Wie ſchade, daß auch ein ſo vielfach begabter, der Vervollkommnung ſo fähiger und ihr ſo bereitwillig entgegenſtrebender Künſtler innerhalb eines abgedroſchenen Repertoirs, ohne Anregung durch Gelegenheiten zu neuen bedeutenden Schöpfungen verkümmern muß!

Frl. Deſtinn kann, ihrem Stimm-Umfange nach, nur auf einen kleinen Rollenkreis Anſpruch machen; wo aber, wie hier, eine Partie entweder ſo völlig für

Digitized by Google

ſie paßt, oder ihr doch ſo gut angepaßt wird, da leiſtet ſie auch ſehr Tüchtiges, denn an Gefühl für das Dramatiſche fehlt es ihr nicht, und ihre Ausdrucksweiſe zeugt von Verſtändniß, um ſo mehr, wenn ſie, wie diesmal in der Partie der Margarethe von Mirvix, ihren Feuereifer zu zügeln verſteht. So war ſie denn in der That diesmal eine anmuthende Erſcheinung, ihre Haltung eine ſehr feine und würdige, der Geſang großentheils, das Spiel durchaus gelungen, leider nur die Partie zu innerlich leer, um damit zu effektuiren.

In den dem Umfange nach kleineren Partien des Dorego, Vitry und Harley waren die HH. Hradanek, Mayerhofer und Lay beſtens bemüht, ſich dem Enſemble wirkſam anzuſchließen. Chor und Orcheſter hielten ſich gut; Hr. Proch dirigirt die Oper mit gewohntem Eifer. Weniger gelungen war die Ausſtattung. Auf Dekorationen und Koſtüm war gar nichts verwendet, und gar nichts mittelſt Scenirung gethan worden, um der Illuſion einigermaßen zu Hilfe zu kommen. Ein richtiger Theaterbrand im erſten, ein richtiger Theateraufzug im zweiten Akt, — das iſt ſo ziemlich Alles, was unſere Opernregie zuſammen zu bringen im Stande iſt, und ſelbſt damit wird geknauſert, ſelbſt dieſen Herrlichkeiten wird möglichſt viel an Wahrſcheinlichkeit wie an Aufwand abgezwackt.

Am 13. d. M. hatte Meyerbeer's „Prophet", lange nicht gegeben und diesmal mit Frl. Bettelheim (Fides) beſetzt, ein volles Haus gemacht, welches im Verlauf des Abends von den verſchiedenartigſten Stimmungsäußerungen widerhallte. Sagen wir es nur gleich: Frl. Bettelheim's Leiſtung war keine durchgreifend imponirende, aber doch eine ſehr bemerkenswerthe und jedenfalls der Art, daß ſie als Beweis gelten kann, wie Unrecht es ſei, eine ſolche Stimme und ein ſolches Talent ſo, wie es am Operntheater bisher der Fall war, zu vernachläſſigen.

Der unglücklich koloſſale Umfang dieſer Meyerbeer'ſchen Monſtrepartie erfordert bekanntlich eine Vereinigung der richtigen Alt- und Mezzoſopranlage mit der freien Verfügung auch über die hohen Soprantöne, die vollkommene Beherrſchung des Organs im getragenen, im dramatiſch geſteigerten wie im kolorirten Geſang, endlich ein einheitlich großartiges und doch wieder mannigfaltig farbenreiches Spiel, unterſtützt durch eine imponirende Perſönlichkeit. Zu einer ſolchen Partie gehört demgemäß ein Phänomen an Stimme und Spiel, oder jene gewiſſe Stimmloſigkeit, die ſich in allen Tonlagen mit gleicher Routine zu helfen weiß, nebſt jener Unverſchämtheit, die ſich in allen Situationen gleich wirkungsvoll behauptet. Frl. Bettelheim genügt den ſtimmlichen Anforderungen nahezu, den geſanglichen in erfreulichſtem Maße, den dramatiſchen bis jetzt nur theilweiſe; — an Unverſchämtheit freilich gebricht es ihr gänzlich, daher die geringere Wirkung für jenen Theil des Publikums, der geblendet ſein will, für den die Virtuoſen und Naturaliſten flunkern. Wer hingegen Einfachheit, Ebenmaß, gediegene Schule den Modekapriolen vorzieht, der wird an der neueſten Leiſtung des Frl. Bettelheim gewiß ſehr viel Schönes und Tüchtiges gefunden haben. Mit Hilfe einiger Transponirungen, die aber nichts Störendes haben, beherrſcht, wie geſagt, ihre Altſtimme nahezu die ganze Partie; wenigſtens wüßten wir nur einen hohen Ton (Arioſo des zweiten Aktes), der ihr mißglückt wäre. Ihr Geſangsvortrag hat uns, wie geſagt, auf's erfreulichſte berührt, denn es verband ſich darin innere Wärme mit ſeltener Korrektheit. Wir haben die geprieſenſten Fides-Darſtellerinnen gehört, und den Eindruck mitgefühlt, den jede von ihnen in ihrer Art hervorbrachte: die Schöpferin der Rolle, Fr. Viardot-Garcia, durch meiſterliche Vereinigung von Kraft, Feuer, Würde im Spiel mit künſtleriſcher Beherrſchung eines ſchon beſchädigten Materials; die ſtimmlich ungenügende La Grange durch ihre feine Bildung und Routine; die feurige Cſillag durch Stimme und Temperament; die gebildete Johanna Wagner durch an Affektation ſtreifende Plaſtik; keine aber hat uns im Geſang, dieſen ausſchließlich betrachtet, ſo befriedigt, wie Frl. Bettelheim. Das Arioſo im zweiten Akte namentlich ward muſterhaft vorgetragen: mit tiefer Empfindung, die nicht einen Augenblick die Regeln der muſikaliſchen Betonung, des bel canto außer Acht ließ, mit beſcheidenſtem Vermeiden aller ſcharfen Kontraſte, alles Blökens, Tremolirens, Ritardirens, Forcirens und ſonſtiger hier ſo verführeriſch nahe liegender Verzerrungen, — kurz ſo gut, daß ein Theil des Publikums, an ſtärkere, gepfefferte Effekte gewöhnt, einigermaßen verdutzt dreinſah. — Eben ſo ſchön ſang Frl. Bettelheim die Bettelſtrophen, ſo weit man dieſe widrige Jammermuſik ſchön ſingen kann, und erzielte damit auch einen bedeutenden Erfolg; desgleichen mit der Arie im fünften Akt, in welcher ſich wieder ihre ſchöne Stimme, richtige Vokaliſation, gute Methode ſowohl im getragenen Geſang als auch in den Paſſagen trefflich und wirkungsvoll bewährte.

Daß ihr der vierte Akt auch geſanglich am wenigſten gelingen wollte, erklärt ſich daraus, daß hier die

Gesangspartie am innigsten mit dem dramatischen Element verbunden ist; letzteres aber bildete die schwache Seite der Leistung. Schon die Maske war nicht gelungen, die Schminke zu stark aufgetragen, das Gesicht mehr der gefälligen Frau Marthe, als der ehrwürdigen Fides angemessen, die Mimik unbedeutend, Haltung, Geberde und Wortausdruck mehr gutmüthig als kräftig. Die Momente der mütterlichen Zärtlichkeit traten demgemäß noch am besten hervor (erster und zweiter Akt). Fides aber, wie sie aus Scribe's und namentlich aus Meyerbeer's Händen hervorgegangen, ist auch ein starkes Weib, eine Art Heldenmutter, deren Körper zwar momentan den Leiden nachgeben kann (Bettelarie), deren Geist und leidenschaftliches Fühlen sich aber bald wieder zur vollen Energie, selbst bis zu heroischen Fluchesworten erhebt, beim Anblick des Sohnes als Prophet alle Qualen gekränkter Mutterliebe und verletzten Stolzes durchfühlt, vor seinem bezaubernden Blick und der Gefahr, in der er schwebt, Alles vergißt, um ihn zu schützen, zuletzt aber (fünfter Akt) in der vollen Majestät der mütterlichen Richterin, und dann gleich wieder weiblich vergebend und vergessend erscheint, — ein Chamäleon gewiß, wenn nicht ein Zerrbild, — in welchem aber jedenfalls eine gewisse edle Strenge, matronenhafte Größe, tragisches Pathos die Hauptsache ist, — an unserer neuen Fides aber vermißt wurde. Wir machen ihr daraus kein Verbrechen; sie ist noch jung, solcher Aufgaben ungewohnt, und erst die Zukunft kann zeigen, in wiefern sie auch derlei hochpathetischen Rollen gewachsen sei. Daß sie aber mit ihrer schönen Stimme künstlerisch walten könne, daß sie somit zu einer der besten Gesangskünstlerinnen der Gegenwart heranreife, das hat uns ihre Fides auf's neue bewiesen, und das ist, bei dem Mangel an klassisch geschulten Sängerinnen, sehr viel. — Am meisten Beifall erhielt Frl. Bettelheim in der ersten Scene des vierten und im fünften Akt.

Nicht so günstig war der Abend für Hrn. Wachtel. Abermals ließ er sich einen störenden Gedächtnißfehler (im Schlußquartett des zweiten Aktes) zu Schulden kommen, der ihm den Unwillen des Publikums zuzog. Es war jammerschade, denn unser Heldentenor war gerade trefflich bei Stimme. Den Propheten von innen heraus künstlerisch zu beseelen wird Hr. Wachtel zwar niemals vermögen; allein seine Darstellung war doch keinen Augenblick störend, und sein Gesang an einzelnen Stellen des zweiten und dritten Aktes (z. B. „Sinkt nieder in die Knie") von sehr schöner Klangwirkung.

Die sonstige Aufführung des „Propheten" war diesmal ausnahmsweise eine sorgfältigere. Von der Bertha muß freilich abgesehen werden. Sie ist unter aller Kritik, — kriegt aber ihre 13,000 Gulden jährlicher Gage. Die Partie des Jonas hat durch Hrn. Dalfy's eindringliche Stimme, gut musikalische Ausführung und sorgfältiges Spiel wesentlich gewonnen. Die beiden andern Wiedertäufer sind durch die HH. Draxler und Hrabanek gut, Oberthal durch Hrn. Schmid trefflich besetzt. Das Ensemble wird durch Hrn. Proch zwar in ungebührlich rasenden Zeitmaßen, aber doch präcis zusammengehalten und namentlich der Bauernchor im ersten Akt war ungemein frisch und wirkungsvoll.

Wiener Konzertbericht.

Quartette.

Laub. — Hellmesberger.

Laub schloß seinen Cyklus am 9. mit Haydn (op. 20), Beethoven (Geister-Trio) und Mendelssohn (Oktett, auf vielseitiges Verlangen), — und Hellmesberger am 12. mit Haydn (E-dur), Schumann (Klavier-Trio) und Beethoven (op. 132), beide in der glänzendsten Weise.

Hr. Epstein spielte das Beethoven'sche Trio sauber und korrekt und mit dem sichtlichen Streben, dem Werke auch hinsichtlich der erforderlichen Breite und Kraft im Vortrage gerecht zu zu werden. Bei aller Anerkennung dieser Leistung würden wir es aber doch lieber sehen, wenn der hochgeschätzte Künstler solchen Werken aus dem Wege ginge, welche seinem Temperament und der Richtung seines schönen Talentes so wenig entsprechen. — Laub's hervorragende Leistung im Mendelssohn'schen Oktett ist längst gewürdigt. Der etwas im Symphoniestyl gehaltene, so überaus schwungvolle erste und der neckisch liebliche dritte Satz, die zu dem Schönsten und Effektvollsten gehören dürften, was Mendelssohn geschrieben hat, können nicht vollendeter und wirkungsvoller zu Gehör gebracht werden, als es durch Laub der Fall ist. Wir möchten überhaupt Laub den Mendelssohn-Spieler par excellence nennen: die äußerliche Leidenschaftlichkeit, das scheinbare Drängen, die etwas unruhige Hast einerseits, und andrerseits das Ungezwungene, jeder Affektation Baare, Spielende in der Wiedergabe des Neckisch-Elfenartigen, das sind Eigenschaften, die ihn hiezu wie keinen Zweiten befähigen.

Digitized by Google

In der Hellmesberger'schen Abschieds-Produktion erfreute uns Frl. Hausse noch ein Mol mit ihrer in geistiger wie technischer Beziehung gleich hervorragenden Leistung. Daß wir die trefflichen Eigenschaften der Künstlerin lieber in der Wiedergabe eines Beethoven'schen als eines Schumann'schen Werkes bewundert hätten, weil wir der innersten Ueberzeugung sind, daß die vorwiegende Beschäftigung mit den Kompositionen des Letztgenannten mit der Zeit verderblich auf jedes künstlerische Naturell einwirken muß, geben wir nur als ganz individuelle Ansicht. — Das große A-moll-Quartett von Beethoven in vollendeter Weise gespielt, beschloß die diesjährige Quartett-Saison in der würdigsten Weise.

An den beiden erwähnten Abenden war der Saal überfüllt, die Stimmung eine gehobene und der Beifall ein enthusiastischer.

Es wäre wohl hier, bei den Abschiedsworten, welche wir für heuer an unsere zwei Quartett-Unternehmungen richten, die sehr verlockende Gelegenheit, eine Parallele zwischen beiden zu ziehen. Wir wollen jedoch dieser Versuchung, wenigstens in Bezug auf die beiden Anführer, kühn widerstehen. Wir wollen uns und Andern nichts an der reinen Freude abzwacken, zwei so tüchtige Künstler im edlen Wettkampfe alljährlich in die Schranken treten zu sehen. Auch sind schon zu wiederholten Malen an andern Orten, und selbst in d. Bl. bei Gelegenheit der einzelnen Besprechungen, Vergleiche angestellt, theilweise Parallelen versucht worden. Die mitkämpfende kleine Schaar der Braven aber, welche ihren Führern so tapfer zum Siege verhelfen, werden gewöhnlich nur mit kurzem allgemeinem Lob abgefertigt, weßhalb wir glauben, daß eine Gegeneinanderstellung der beiden Loger mit ihren Vorzügen und Schwächen hier am Platze sein dürfte. *)

Durst war bisher die festeste Stütze des Hellmesberger'schen Vierblattes, der einzige, welcher der Unternehmung vom Anbeginn (im Jahre 1849) durch die ganze Zeit bei den bis jetzt erfolgten 150 Produktionen, unwandelbar treu geblieben ist. Sein Ton ist klein, doch für den Sekundarius gerade genügend und von untadelhafter Reinheit. Durst's Spiel ist immer korrekt, nett und zierlich, dabei nicht ohne Wärme, nur zuweilen etwas süßlich; bei der vollständigsten Unterordnung versteht er es doch trefflich, da wo es geboten ist, entsprechend hervorzutreten (wir erinnern hier beispielsweise nur an seinen Vortrag des getragenen Gesanges gegen den Schluß der Fuge im Rosumoffsky'schen C-dur-Quartett). Sein größter Vorzug ist aber ein Anschmiegen an den Primarius und ein Eingehen in alle, auch die minutiösesten Intentionen desselben, wie man es im gleichen Maße kaum wieder antreffen wird. In dieser Beziehung dürfte sein Verlust von Hellmesberger am stärksten empfunden, und sein Ersatz am schwersten zu finden sein. *) Der Sekundarius im Loud'schen Quartett kann den Vergleich mit Durst nicht bestehen. Hr. Käßmayer ist ein ganz tüchtiger Musiker und Orchestergeiger; im Quartett aber ist sein Ton rauh und seine Vortragsweise oft roh. Möglich, daß er nach längerem Zusammenwirken sich besser beherrschen und anschmiegen lernt, allein wir glauben kaum, daß sich überhaupt sein künstlerisches Naturell zum Quartettspiel eigne.

Bei der Bratsche finden wir das umgekehrte Verhältniß. Hier muß der bereits seit Jahren bei Heltmesberger mitwirkende Dobyhal vor dem jungen, erst in dieser Saison bei Laub eingetretenen Hilbert den Kürzern ziehen. Hr. Dobyhal wird seinem Part in technischer Beziehung stets vollkommen gerecht: er ist fest musikolisch, spielt rein und korrekt, aber mit so unerschütterlicher Gleichgiltigkeit und so eisiger Kälte, daß die im Viergespräch so wichtige Bratsche in seinen Händen niemals die ihr gebührende Stellung einnimmt. Hr. Hilbert im Gegentheile versteht es, ohne je aus dem Rahmen zu treten, dem Instrumente sein Recht widerfahren zu lossen: er betont richtig, hebt die wichtigen Stellen stets entsprechend hervor, und dabei ist sein Spiel rein, korrekt und, was die Hauptsache ist, von innen heraus erwärmt; auch sein Ton ist voll und schön.

Die Celliſten in den beiden Unternehmungen leisten relotiv Befriedigendes, nämlich im Hindlick ouf den besonders in Wien wirklich trostlosen Mongel an Künstlern auf diesem Instrument. Wer ehemats den alten Linke und später Borzoga im Quartett gehört hat, der kann sich unmöglich mit dem dünnen, hölzernen Ton und mit der ängstlichen und kleinlichen Spielweise unserer beiden jetzigen Celliſten befreunden. Es ist leicht begreiflich, wie nachtheilig es

*) Auch über die mitwirkenden Pianisten and Pianistinnen können wir aus füglich eines jeden Urtheils enthalten, da die Leistungen derselben in den Einzeln-Referaten stets besprochen wurden

*) Hr. Durst hat, wie verlautet, heuer zum letzten Male im Hellmesberger'schen Quartett mitgewirkt. Es sei hier noch erwähnt, daß er vom Jahre 1844 bis 1857 in einem Privathause mit Mayseder Quartette gespielt hat, und auch von diesem Meister als das Muster eines Sekundarius oft bezeichnet wurde

für die Gesammtwirkung ist, wenn bei einem Quartett dem Baß, der natürlich das Fundament bildet, auf welchem das ganze Tongebäude errichtet ist, die Größe und Breite, die Macht und Kraft vollständig abgehen. Was den beiden Herren am meisten zu statten kommt, ist die Gewohnheit und die Nothwendigkeit. Das Publikum kann keine Vergleiche anstellen, hat sich folglich an sie gewöhnt; Andere sind nicht da, folglich müssen sie wohl die Besten sein. Wir sind übrigens weit entfernt, den HH. Schlesinger und Röver jedes Verdienst abzusprechen: sie sind beide recht gute Solospieler, nur leider keine echten Quartettspieler, woran sie gewissermaßen unschuldig sind: ein schwacher Bariton wird auch niemals als Sornstro genügen. Noch muß anerkannt werden, daß beide Herren in der letzten Zeit bedeutende Fortschritte gemacht, und fortwährend an ihrer Ausbildung für das Quartettfach fleißig arbeiten. Hr. Schlesinger hat sein ehemals von der Damenwelt als so rührend und gefühlvoll bewundertes Meckern vollständig abgelegt, und wird von Jahr zu Jahr weniger süßlich im Vortrage der Kantilenen: er gewinnt sogar etwas an Ton. Hr. Röver, ohne jede gründlichere musikalische Bildung, war ein ganz unbedeutender „Reverie-Geiger" und „Waldvöglein-Begleiter", als ihn Hellmesberger nothgedrungen zum Nachfolger Borzogo's erkor. Das Wagniß war groß, doch es gelang über Erwarten. Anfangs freilich war Hr. Röver von einer Aengstlichkeit und Unsicherheit, die oft peinlich wirkte, und nicht wenig Verstöße zur Folge hatte: doch schon im zweiten Jahr ging es auffallend besser, und nun füllt er seinen Platz, wie gesagt, relativ ganz gut aus, was jedenfalls dem Talente, dem redlichen Streben und dem Fleiße des Künstlers das beste Zeugniß ausstellt. — Die HH. Bochrich und Thalmann, welche heuer bei den Quintetten die zweite Viola spielten, genügen hiezu vollkommen. Der noch Erforderniß zugezogene Hr. Wrony ist bekanntlich gegenwärtig unser bester Kontrabassist, wenngleich sein Ton ebenfalls hinsichtlich der Fülle und Kraft zu wünschen übrig läßt.

Auf das Zusammenspiel, das in der vorigen Saison noch sehr zerfahren war, hatte heuer Laub eine weit größere Sorgfalt verwendet, und es hatte auch durch die Neubesetzung des Violapartes durch Hrn. Hilbert bedeutend gewonnen. Einzelne Fälle ausgenommen, kann es als ganz befriedigend bezeichnet werden. Bei Hellmesberger steht es, schon in Folge des längeren Zusammenwirkens, so wie auch in Folge der tieferen musikalischen Begabung des Primarius, auf einer höheren Stufe der Vollendung: ein tieferes Eingehen in den Geist der Kompositionen und eine klarere Wiedergabe aller Details ist kaum denkbar. Durch das in letzter Zeit beobachtete Vermeiden einer zu großen Anhäufung kleinlicher Züge, wodurch früher ein leichter Anflug von Affektation fühlbar wurde, hat das Ganze noch bedeutend gewonnen.

Es erübrigt uns noch, einige Worte über die diesjährigen Programme zu sagen, und hier trifft beide Unternehmungen derselbe Tadel. Beide hatten in ihr Programm nur ein neues Streichquartett aufgenommen: Laub von Grädener, Hellmesberger von Herbeck, welches letztere überdies nicht zur Aufführung gelangte. Dieser Vorgang ist ein unverzeihlicher; wir kennen ganz gut die Abneigung des Publikums gegen neue Werke, allein gerade solchen akkreditirten Firmen, wie jene der HH. Hellmesberger und Laub, steht es an, dagegen anzukämpfen und durch Ausdauer und Konsequenz dieses ungerechte Vorurtheil zu beseitigen. Gibt es auch in diesem Genre keine Meisterwerke, so gibt es doch genug Quartette, deren Vorführung gerechtfertigt wäre. Jede der Unternehmungen sollte deren wenigstens jedesmal drei vorführen. Klavier-Novitäten mit Begleitung kann der betreffende Komponist allenfalls noch in eigenen Konzerten oder in solchen von Klavier-Virtuosen zur Aufführung bringen, allein für Streich-Quartette ist ihm jede Möglichkeit genommen, sie der Oeffentlichkeit zu übergeben, wenn die HH. Hellmesberger und Laub sie vornehm zurückweisen. Die Vorführung hier noch unbekannter Werke von Bach, Spohr, Schubert u. A. ist als ein Nachholen von früher Versäumtem unbedingt zu loben, doch müssen uns die Herren nicht zumuthen, solche Werke als Novitäten hinzunehmen. Ein zweiter Vorwurf, welcher die Zusammenstellung der Programme trifft, ist, daß sich beide Herren nicht früher über die aufzuführenden Werke verständigt haben: das Publikum ist bei beiden Unternehmungen größtentheils dasselbe, und es kann ihm nicht angenehm sein, bei der reichen Auswahl der Quartett-Literatur, mehrere Werke in derselben Saison zweimal anhören zu müssen. Auch gibt ein solches Verfahren Anlaß zu befangenen Vergleichen und parteiischen Demonstrationen, welche im Interesse Aller besser vermieden würden. Hr. Hellmesberger mochte dies wohl fühlen, da er mehrere Male nachträglich sein Programm änderte, was jedoch ebenfalls nicht zu billigen ist. Wir wissen ganz wohl, daß ein auf Monate voraus erschienenes Programm nicht immer streng eingehalten werden kann, allein so viel es thunlich, sollte auf Letzteres gesehen werden, da jede Aende-

Digitized by Google

rung des voraus Angekündigten beim Publikum eine Verstimmung nach sich zieht.

Und somit schließen wir diesen Bericht, dessen Länge nur durch die hervorragende Stellung, welche unsere beiden Quartett-Unternehmungen in dem Wiener Musikleben einnehmen, zu entschuldigen ist, und rufen den beiden Künstlern ein freudiges „auf Wiedersehen" in der nächsten Saison zu.

Einzel-Konzerte.

Mad. Viard-Louis.

H—l. Dieses Konzert am (11. Februar Abends im Musikvereinssaale) war Beethoven gewidmet und umfaßte folgende Kompositionen: Sonate für das Pianoforte op. 7 (Es-dur), Sonate für Pianoforte und Violine (die sogenannte Kreutzer'sche) op. 47 (A-dur), Sonate für das Pianoforte op. 106 (B-dur).

In Fr. Viard-Louis, die über die erste Jugend hinaus ist, lernten wir eine energische Natur kennen, die in kräftigen Akzenten heimischer ist als in zarten und ihren Vortrag durch lebhaftes Mienenspiel zu illustriren liebt. Ihre Technik ist (nach den Vorträgen 2 und 3 beurtheilt, denn die erste Sonate hat Referent versäumt) eine vorgeschrittene, jedoch keine vollendete; was an einer Stelle in der Sonate, op. 106, empfindlich bemerkbar wurde. Die linke Hand ist besonders ausgebildet und weiß jede Stelle, wo es gilt, mit prägnanter Kraft und Deutlichkeit hervorzuheben. In zarteren Gesangsstellen und graziösen Figuren ist der Anschlag der Künstlerin jener feinen Schattirung nicht gewachsen, an die man jetzt gewöhnt ist. Sollte vielleicht dieser Mangel daran Schuld sein, wenn sie einzelne Stellen anders auffaßt als bisher die gefeiertesten Pianisten und Pianistinnen? So war beispielsweise ihr Vortrag der ersten Variation in der sog. Kreutzer'schen Sonate, welche bei zart graziöser Behandlung den Pianistinnen Wilhelmine Klaus und Rosa Kastner stets begeisterten Zuruf eintrug, ein energisch vorwärts drängender, welcher die Versammlung kalt ließ, die gleich darauf bei dem virtuosen Vortrage der Violin-Variation von Seite Hellmesberger's in Jubel ausbrach.

Im Vortrage der breit ausgesponnenen Sonate op. 106 hat die Konzertgeberin alles Mögliche (mitunter vielleicht zu viel) gethan, um durch scharfe Akzentuirung der Gegensätze jene Züge hervorzuheben, aus welchen sich allenfalls eine Stimmung gewinnen läßt, wenn man sich den pathologischen Ton-Eindrücken willig hingibt und musikalisch ganz resignirt. Diejenigen, welche von der ohnehin geringen Anzahl der Zuhörer noch zurückgeblieben waren, schienen mit willfähriger Aufmerksamkeit, aber ohne Erquickung den fruchtlos nach Gestaltung ringenden Tonweisen zu folgen.

Der Beifall war im Ganzen ein mäßiger. Der Ton des Flügels aus der Fabrik von Pleyel, Wolf & Komp., dessen die Konzertgeberin sich bediente, ist im Baß schön und kräftig, den höheren Registern fehlt die nöthige Helle.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel

I. „Les consolations d'un ange". Chant sans paroles pour Piano par Juste Amédée Lecerf.

II. Männerlieder für zwei Tenore und zwei Bässe, Heft III. von J. A. Lecerf. 1) „An Germania" von Gustav Kühn, 2) „Die deutschen Farben" von Emilie Lecerf (auch für eine Singstimme), 3) „Reiterlied" von G. Herwegh, mit Pianoforte-Begleitung.

III. Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung von J. A. Lecerf. 1) „Wer bin ich, Gott?" (auch für Alt und Baß) von Frl. Therese Morenzell, 2) „Lied des Gefangenen", von L. Uhlond, 3) „Still, nur still" von Eugenie Gräfin v. Kosroth, 4) „Hoffe" von J. A. Lecerf. 5) „Vergißmeinnicht" von Emilie Lecerf, 6) „Spanien" von Emanuel Geibel, 7) „Loß' ronschen, Lieb", 8) „Wenn kommt die Liebe" von J. Schanz. — Dresden, bei L. Hoffarth.

H—l. Dem Lied ohne Worte „Les consolations d'un ange" müssen wir — ohne deshalb zu glauben, daß man wirklich die Worte eines Engels belauscht haben müsse, um ein solches Tonstück hervorzubringen — das Lob zugestehen, daß es liedlich zum Gehör spricht und die Aufschrift: „Lied ohne Worte" dadurch rechtfertigt, daß man ihm leicht einen passenden Text unterlegen könnte, und daß die Melodie gleich einem Liede dahinfließt.

Von den drei Gesängen für zwei Tenore und zwei Bässe sind die zwei ersten „Germania" und „Die deutschen Farben" in kräftigem Volkstone gehalten, daher geeignet, patriotische Gefühle zu wecken und bei angemessenem Vortrage lebhaften Beifall hervorzurufen.

Auch das „Reiterlied" hat eine dem Texte entsprechende Haltung; doch erreicht die Musik die düstere epigrammatische Kraft des Gedichtes nicht.

Unter den acht Liedern für eine Singstimme dürfte das schöne Gedicht von Geibel „Spanien" (Lied des Zigeunerbuben im Norden), das mit wenigen Strichen so vielsagende „Lied des Gefangenen" von Uhland und das launig gehal-

Digitized by Google

lene von Schonz am glücklichſten in Töne übertragen ſein. Der Ausdruck iſt charakteriſtiſch und warm, ohne überſpannt zu ſein, die Begleitung, beſonders im Uhland'ſchen Gedichte, trefflich und wirkſam. Auch die anderen Lieder ſind fließend, gut ſingbar und natürlich im Ausdruck, daher Freunden des Geſanges empfehlenswerth, obwohl ſie ſich weder in Melodie, noch in Wendungen durch Originalität hervorthun.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („In der Heimath". Verſchiedenes.) Am 4. Februar brachte das k. Schauſpiel zum erſten Male ein fünfaktiges Original-Schauſpiel: „In der Heimath" von Ch. Birch-Pfeiffer. Das Stück hat von den Brettern herab Beifall errungen; deſſenungeachtet hat daſſelbe nur wenig Anmuthendes. Den Inhalt des „Original Schauſpiels" hat die gewandte Verfaſſerin ihren früheren Arbeiten entlehnt, in welchen Dorf- und Stadtſitten die Gegenſätze und Konflikte bilden. Wie das bekannte „Lorle" aus dem Schwarzwald in die Stadt zieht, weil ſie einen Maler liebt, ſo ergeht es umgekehrt der Schwarzwälderin Roſalie, die, von ihrem Papa Sonnenwirth in eine Pariſer Penſion gethan, nicht wieder in ihr Dorf zurück will, weil ihre Liebe einem jungen Grafen, der ein höchſt ſentimentaler Geſandtſchafts-Attaché iſt, gehört. Wir haben wahrlich nicht gezählt, wie viel Thränen auf der Bühne gefloſſen, wie oft Abſchied genommen, wie oft Roſalie in Ohnmacht gefallen, wie oft Briefe geſtohlen oder unterſchlagen wurden, wie oft eine Erzählung den Geduldsfaden weiter zu ſpinnen hatte, — das können wir aber zu Aller Beruhigung niederſchreiben: Sie kriegen ſich, und — weiter dot's keinen Zweck. Die Handlung iſt dürr, der Ueberſchwung von Gefühlsinnigkeit zu ſtark vertreten, und außer dem erſten und vierten Akt mocht eine gewiſſe Eintönigkeit uns ermüden. Die ländlichen Perſonen ſind im Ganzen trefflich gezeichnet, die der Stadt figuriren als blutloſe Schemen. Und wie oft trat bei den Scenen Heiterkeit ein, wo die Verfaſſerin ſicher auf Rührung und Hingabe der Empfindung gerechnet haben mochte. Das Zuſammenſpiel hielt ſich zufriedenſtellend. Nennen wir beſonders Hrn. Döring (Sonnenwirth), Frl. Frieb (Sonnenwirthin), Frl. Togkioni (Dorle), dann die HH. Londvogt (Steffen), Gruo (Baſtion). Frk. Erhortt (Roſalie) und Hr. Karlowo (Hohenfels) wußten leider wenig mit ihren Houpt-Schoblonen anzufongen. — In der Oper ſong und ſpielte Frk. Artöt in der neueinſtudirten Verdi'ſchen „Violetta" („Traviota") mit vieler Brovour; ebenſo brachte ſie eine neue Einloge: „La coquette", Mazurka von Chopin und Roſſini's „Barbier" zu Gehör. — Von der Victoria hat Hr. Hendrichs ſich mit Trompetentuſch verabſchiedet und ſich gegen Breslau goſtſpielend gewandt. Neu: „Moilönigin". Bei Wallner: „Ein Wechſel". Bei Meyſek erregte der zum erſten Male gegebene „Tappere Londſoldat" des Hrn. Rethwiſch viel Gelächter. Das zum erſten Male aufgeführte Charaktergemälde: „Bachſtelze", dem Berlo'ſchen „Zaunſchlupfer!" entlehnt, ſprach leidlich an und ward befriedigend dargeſtellt. Daſelbſt tanzt jetzt die darmſtädtiſche Hofballetgeſellſchaft des Balletmeiſters Ambrogio. Bei Kroll wollte die Novität: „Abgeblitzt" von Koiſer und Liederer, ihrer harmloſen Noivetät wegen nicht zünden. Berliner Kouplets thun's allemal nicht immer!

Kleine Chronik.

Theaterbrand. In London iſt am 20. Januar das Surrey Theater, die beliebteſte Bühne des ſüdlichen Stadttheils, bei einer pantominiſchen Vorſtellung abgebrannt. Dank der Geiſtesgegenwart des ſich eben produzirenden Clowns Rowella und des Direktors Green iſt dabei kein Verluſt eines Menſchenlebens zu beklagen. Der Schaden der Eigenthümer, der HH. Shepherd und Anderſon, wird auf 10,000 Pfund Sterling geſchätzt. Das Theater lag in Blackfriars Road, wurde am 7. November 1782 eröffnet und brannte bereits am 12. Auguſt 1805 nieder, war aber bereits im nächſten Jahre wieder aufgebaut.

Für Meyerbeer's „Afrikanerin" werden in der Pariſer großen Oper die ſceniſchen Vorbereitungen eifrig betrieben. Das große, die Breite der halben Scene einnehmende Schiff, worauf ſich 70 Perſonen befinden werden, iſt fertig, und werden mit demſelben täglich Exercitien gemacht, um den Mechanismus gehörig zu erproben, mittelſt deſſen das Schiff die Bewegungen ausführt, an den Strand läuft und da zerſchellt. Der dritte Akt ſpielt auf dem Verdeck des Schiffes, der vierte gleichzeitig auf und unter einer Brücke.

In Paris iſt im Théâtre italien die Sängerin Bilali, eine Kouſine Roſchini's als Gitdo zum erſten Mal aufgetreten und hat einen vollſtändigen Erfolg errungen. — In der Gaité neu: „Le mousquetaire du roi", fünfaktig von Anicet Bourgeois und Paul Féval.

Zur Erinnerung an Händel's hundertjährigen Todestag iſt in der Kirche St. Mary Redcliff in Briſtol ein Votivfenſter mit ſchönen Glasmalereien geſtiftet worden. Acht Scenen aus dem „Meſſias" bilden die Vorwürfe der Kompoſitionen zu dieſen Glasgemälden, von der Geburt des Heilandes bis zum „Hallelujah". Bei jedem Bilde tragen Engel Spruchbänder, auf denen die dem Texte zum Bilde entſprechende Muſik verzeichnet iſt. Das Fenſter trägt die Widmung; „In Memory of Händel. Erected 100 years after his death".

Eine Mendelsſohnſtiftung. Der Leipziger Stadtrath veröffentlicht folgende Kundmachung: Hr. Paul Mendelsſohn-Bartholdy in Berlin hat im Vereine mit ſeinem Neffen, Hrn. Dr. Karl Mendelsſohn Bartholdy und deſſen drei Geſchwiſtern außer der unterm 12. September v. J. von uns veröffentlichten „Felix Mendelsſohn-Bartholdy-Stiftung" aus dem Ertrage der „Reiſebriefe" ſeines Bruders, des verewigten Dr. Felix Mendelsſohn-Bartholdy, 1500 Thlr. mit der Beſtimmung in unſere Hände gelegt, daß deren Zinſen alljährlich am 3. Februar, als dem Geburtstage des Verewigten, an einen Schüler oder eine Schülerin des hieſigen Konſervatoriums der Muſik als Prämie vertheilt werden ſollen.

Das fünfzehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig enthielt auf ſeinem Programm: Ouvertüre op. 124 von Beethoven;

Digitized by Google

Symphonie in G-dur von Haydn, G-dur-Konzert von Joachim (Manuskript), Barcarole und Scherzo von Spohr; Bourrée und Double aus der H-moll-Violinsonate von S. Bach, Gavotte, Ronda und Menuett aus desselben Es-dur-Sonate; Recitativ und Arie aus „Theodora" von Händel; Arie aus Mozart's „Titus" und die Lieder „Memnon" und „Der Lindenbaum" von Schubert. Die Violin-Piecen wurden von Hrn. Joachim, die Gesangs-Nummern von seiner Frau vorgetragen.

Das siebente Gürzenich-Konzert in Köln am 7. d. M. brachte: Ouvertüre zu den „Abenceragen" von Cherubini; Sopran-Arie aus der Oper: „Der Zweikampf" von Herold; Konzert für Pianoforte und Orchester in Fis-moll von F. Hiller; Ave verum für Chor und Orchester von Mozart; Klavierstücke von Jaell und Liszt (Transskription des Tannhäuser-Marsches); erstes Finale aus „Euryanthe" von Weber; Sinfonia eroica von Beethoven.

Die Dresdener Festhalle für das deutsche Sängerfest wird eine lichte Spannweite von 160 Fuß, eine Höhe von ungefähr 76 Fuß und eine Länge von beiläufig 470 Fuß erhalten. Die einzige im Innern um die ganze Halle herumlaufende, ungefähr 18 Fuß vorspringende Galerie wird ihre Zugänglichkeit durch große, außerhalb des Gebäudes angebrachte Freitreppen erhalten. Die Dachfläche wird durch hölzerne Gitterträger gestützt, welche zugleich im Innern eine Decken-Dekoration bilden sollen; diese Gitterträger sind in Zwischenräumen von ungefähr 36 Fuß auf die Länge des ganzen Bauwerks vertheilt und an darüber gespannte Drahtseile aufgehängt.

In Braunschweig wird für den 10., 11. und 12. Juni, unmittelbar nach dem rheinischen Musikfest ein großes Musikfest beabsichtigt, unter Mitwirkung von Joachim, Walter, Hill und der Damen Dustmann und Bettelheim.

In Frankfurt a. M. wird der Bau eines neuen Theaters beabsichtigt. Es sollen dem dortigen Senate zwei bezügliche Projekte vorliegen. Das eine, von Hrn. N. Strauß eingereicht, bietet dazu ein Kapital von 800,000 fl. (worauf bereits 300,000 fl. gezeichnet sind) gegen eine städtische Garantie von 3 Prozent Zinsen; nach dem andern Plan, von Hrn. Kohn-Speier ausgehend, soll der Senat ein ähnliches Kapital schaffen, und die Gesellschaft bürgt für dessen Zinsen zu 3 Prozent.

Todesfälle. In Turin starb der Dichter Felice Romani, welcher zahlreiche Texte zu Bellini'schen und andern Opern, u. a. zur „Norma", geschrieben. — Zu den Todten gehört ferner seit Kurzem auch Wilhelm von Beckerath in Krefeld. Er gehörte zwar dem Kaufmannsstande an, war aber als Musik-Dilettant sehr geachtet.

Lokales.

Junius novus verflüchtigt sich zu einem Nebelbild. Die unter dieser Chiffre begonnenen Theaterartikel der „Neuen freien Presse" ließen uns Anfangs auf die Acquisition irgend eines tüchtigen Praktikers schließen, dessen Erfahrung und Kennerblick zu der landesüblichen Feuilleton-Fabrik einen erfreulichen Gegensatz bilden konnte. Seither wurden freilich die bezüglichen Aufsätze immer schwächer und zugleich seltener. Nunmehr aber erklärt die „Neue freie Presse" — veranlaßt durch eine Indiskretion bezüglich Hrn. Ascher's — daß dieser Schauspieler nur mit Aufsätzen allgemeinen Inhalts an ihrer Theaterzeitung, daß indessen unter dem Namen Junius novus vier, fünf Autoren (vielleicht auch Autorinnen?) mitgewirkt hätten. Also statt „zwei Herzen und ein Schlag" — fünf Gedanken und eine Kritik, daher vielleicht nur ein Fünftel von einem „alten Praktikus", wie wir ihn erhofften. Und die Kritik braucht ja doch einen ganzen Mann!

Die Kostümtreue, diese Achillesferse unseres Burgtheaters, hat neulich an der Wien bei der französischen Vorstellung von „Henri III. et sa Cour" allgemein Staunen und Bewunderung hervorgerufen. Der „Botschafter" äußerte darüber: „Nicht genug können wir die Treue der Kostüme rühmen, die, eingedenk der Art, wie man bei uns die „Stoffe" behandelt und in Andetracht, daß wir eine reisende Gesellschaft vor uns haben, mustergiltig genannt werden muß. Auch die Inscenesetzung, die tableauartige Anordnung der Hofscene war lehrreich für Alle, die lernen wollen". — Im Burgtheater wird der Mangel an Geld stets als Entschuldigung vorgeschoben. Das ist aber nicht stichhaltig. Ein historisch treues Kostüm kostet nicht mehr als ein unrichtiges, ein mit den hiezu erforderlichen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen ausgerüsteter Kostümier wäre für dieselbe Gage zu haben, die jetzt bezahlt wird.

Dawison hat noch den dritten Richard, den Franz Moor und den Thorane wiederholt. „Der Königsleutenant" wurde zum Vortheile des Verfassers gegeben und war zugleich die achtunddreißigste und letzte Gastdarstellung Dawison's. Das Gastspiel währte vom 9. Dezember bis 16. Februar und umfaßte zwölf Rollen in großen Stücken, nämlich: Hamlet, Narziß, Othello, Wallenstein, Mephisto, Shylok, Thorane, Karlos, Richard III., Franz Moor, Heinrich („Lorbeerbaum und Bettelstab"), Kuh von Kuhdorf („Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten") und drei Rollen in kleineren Stücken, nämlich Hans Jürge, Bonjour und Falk („Die Unglücklichen"). Der Zuspruch war trotz der erhöhten Preise wider alle Voraussicht bis zum Schluß ein außerordentlicher; der Beifall stand auf gleicher Höhe. Die Kritik war ziemlich zurückhaltend, doch bei aller Anerkennung der Vorzüge und trotz aller Höflichkeits-Umschreibungen, namentlich im Anfange vorwiegend tadelnd. Hrn. Dawison's materieller Erfolg kann wenigstens auf 24,000 fl. veranschlagt werden.

Laferrière und seine Gesellschaft gaben das unvermeidliche „Elle est folle" und dazu „Bataille de Dames" und gestern das sowohl französisch wie deutsch hier bereits gegebene Demi-monde-Stück „Les filles de marbre".

Konzerte der nächsten Woche: Morgen Sonntag, Mittag, Opernhaus: Philharmoniker VIII. und letztes, (Schumann, Rubinstein, Mehul, Mendelssohn).

Briefkasten der Redaktion. 11. — 17. Februar: N. in Bevay E. H. in Schwerin, H—l hier. Benützt — K. W. in Brünn, F. in Prag, A. S. hier. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 8. Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien. 25. Februar. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Wie lange noch Hoftheater? — Karl Birnbaum (Nekrolog). — Zu Schiller's „Wallenſtein" von J. Lichterfeld — Theater- und Muſikbericht aus Chriſtiania — Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren. Von J. Gundling (Schluß) — Wiener Theaterbericht Operntheater (Zar und Stehle), An der Wien (Franzöſiſche Geſellſchaft, „Nageln und Handſchuh"), Carltheater („Die Dame mit den Camelien"), Joſefſtadt („Das Herz hat Recht"). — Wiener Konzertbericht (Philharmoniſches Konzert). — Korreſpondenz-Nachrichten (Brünn, Graz, Peſth). — Kleine Chronik. — Lokales.

Wie lange noch Hoftheater?

Eine beſcheidene Frage an den verſammelten Reichsrath.

Motto. .... daß alle Angelegenheiten, welche ..... die oberſte Leitung der Inſtitute für Wiſſenſchaft und Kunſt betreffen, dem Staatsminiſterium zugewieſen werden.....

Kaiſerliches Handſchreiben vom 4. Dezember 1861 an den Staatsminiſter Ritter v. Schmerling.

Φ. Vier Jahre ſind verfloſſen und das kaiſerliche Schreiben iſt noch immer ein todter Buchſtabe. Der Hr. Staatsminiſter ſcheint dieſen ausdrücklichen Befehl ſeines Kaiſers ganz ſo wie manches Andere vergeſſen und ad acta gelegt zu haben. Oder ſind die beiden Hoftheater keine Inſtitute für Kunſt? Hat die erſte dramatiſche Bühne Deutſchlands wirklich kein Anrecht auf dieſes Prädikat? Im Opernheater freilich hat man es ſchon beinahe ſo weit gebracht, den künſtleriſchen Zweck der Anſtalt in Frage zu ſtellen; aber eben weil man es ſo weit gebracht hat, müſſen wir mit aller Gewalt gegen die Fortdauer dieſes anormalen Zuſtandes proteſtiren und immer wieder das kaiſerliche Handſchreiben in Erinnerung bringen. Da nun der Hr. Staatsminiſter an ſo hartnäckiger Gedächtnißſchwäche leidet, ſo müßte wohl der Reichsrath ſich die kleine Mühe nehmen, ihn an das Verſäumte zu erinnern. Es dürfte wohl, wie die Erfahrung zeigt, eine ſolche wohlmeinende Mahnung keine große Wirkung auf das ſo ſehr geſchwächte Erinnerungsvermögen des Hrn. Staatsminiſters ausüben, allein der Reichsrath hätte auch hierin ſeine Pflicht erfüllt, und in gewiſſen Zeiten, unter gewiſſen Verhältniſſen iſt dies das Einzige, was Männer von Geſinnung thun können.

Daß der Reichsrath berechtigt iſt, dieſe Frage zu ventiliren, wird wohl niemand in Abrede ſtellen. Er iſt es ſogar in doppelter Beziehung: erſtens einfach dadurch, daß er überhaupt beſteht, und zweitens durch das früher erwähnte kaiſerliche Handſchreiben. Daß aber der Reichsrath auch verpflichtet wäre, ſich dieſer Sache anzunehmen, wollen wir durch nähere Betrachtung der anormalen Stellung der Hoftheater dem Staate gegenüber, mit beſonderer Berückſichtigung der Finanzfrage, feſtzuſtellen verſuchen.

Ohne im mindeſten die großen Verdienſte, welche die Inſtitution der Hoftheater im vorigen Jahrhundert um Dicht- und Schauſpielkunſt ſich erworben hat, ſchmälern zu wollen, müſſen wir doch für die gegenwärtige Zeit ihre Berechtigung zu einer weiteren Exiſtenz ſtark bezweifeln. Das Hoftheater, wie es bei uns beſteht, iſt noch mit vielem Andern ein Ueberbleibſel aus der halbvergangenen Zeit, wir meinen aus jener Zeit, wo es noch keine Staatsbürger gab, nur Unterthanen, wo man ſich nicht freiwillig der höchſten Gewalt des Geſetzes fügte, ſondern gezwungen dem Machtſpruch der Willkür unterwarf; wo es überhaupt nur zwei Begriffe gab: Befehlen und Gehorchen, und das Uebrige Schweigen und Dulden war, kurz aus jener Zeit, die Ludwig XIV. mit ſeinem bekannten „l'état c'est moi" ſo treffend charakteriſirt hat. Aber in der jetzigen Zeit der öffentlichen Kontrole, der Selbſtverwaltung, der Legalität, mit einem Wort im konſtitutionellen Staat iſt das Inſtitut

der Hoftheater, wie es noch besteht, eine Anomalie, ein Unding, auf die Dauer eine faktische Unmöglichkeit. Daß der Kaiser selbst mit klarem und richtigem Blick diesen Standpunkt vollkommen gewürdigt und anerkannt hat, beweist das erwähnte Handschreiben. Leider gibt es aber engbegränzte Menschen, die kaiserlicher sein wollen als der Kaiser, und dadurch oft die besten Absichten des Monarchen vereiteln.

Es gibt allerdings Fälle, wo das ehemalige Hoftheater auch im modernen Staat seinen Platz behaupten kann; nämlich da, wo der Hof aus Kunstsinn, Liebhaberei oder was immer für Gründen das Hoftheater aus Eigenem erhält, ohne den Staatsschatz damit zu belasten. Da ist es eben ein Privatinstitut des Hofes und entzieht sich somit jeder Kontrole. *)

In Oesterreich aber werden die Hoftheater ausschließlich von Seite des Staates subventionirt; und nicht nur, daß der Hof aus Eigenem nichts dazu beiträgt, sondern die an den bestehenden Einrichtungen von Altersher haftenden Privilegien verursachen sogar eine beträchtliche Einbuße der rechtmäßigen Einnahmen. Wenn man die Logen, Sitze und Entrées zusammenzählt, welche im Burgtheater zu Gunsten von Hofbediensteten jeder Kategorie dem zahlenden Publikum vorenthalten werden, so kann man das Minimum davon durchschnittlich auf 100 fl. per Abend, also jährlich auf 30,000 fl. anschlagen. Eben so hoch kann die Einbuße veranschlagt werden, welche die tägliche Einnahme durch die Begünstigung einer besondern Klasse von Staatsdienern erleidet, denen der Eintritt in das Parterre beinahe unentgeldlich gestattet ist. Sind vielleicht im Operntheater weniger Hof-Freiblätze (in Folge der früher bestandenen Verpachtung), so sind dafür die Preise höher, folglich dürfte dieselbe Summe wie im Burgtheater auch hier als ein Minimum gelten. Es ergibt sich folglich für beide Hoftheater durch ihre Stellung als solche eine jährliche Einbuße an den Einnahmen von wenigstens 120,000 fl. **)

Nun suchen wir aber vergebens nach den Vortheilen, welche diese faktischen und empfindlichen Nachtheile aufwiegen könnten. Die oberste Leitung ist nominell in die Hände des jeweiligen Oberstkämmerers — ob er Herz, Sinn und Verständniß für die Sache hat, kommt dabei gar nicht in Betracht, — und faktisch in jene der Beamten des Oberstkämmerer-Amtes gelegt, welche um so ungehinderter schalten können, als sie keine Kontrole zu scheuen haben und unter der Verantwortlichkeit eines höher Gestellten fungiren. Wahrlich keine Einrichtung, die Vertrauen einflößen und für die früher erwähnten finanziellen Nachtheile einen Ersatz bieten könnte. Was aber den direkten, erhebenden und befeuernden Einfluß des Hofes anbelangt, so würde die veränderte Stellung der beiden Kunstinstitute ihn, wenn er je vorhanden sein sollte, in keiner Weise vermindern oder beeinträchtigen. Auch würde sich dem nichts widersetzen, daß die beiden Theater den Titel von Hoftheatern behielten, jedoch wohl verstanden nur den Titel, zur unschuldigen Befriedigung der Eitelkeit jener Künstler, welche nur in der Eigenschaft eines Hofschauspielers eine Befriedigung ihres Strebens finden. Wir kämpfen weder gegen Worte noch gegen Titel, nur gegen Begriffe und Thatsachen. Man ändere diese und lasse jene bestehen in alle Ewigkeit. *) Man möge aber die Sache von was immer für einem Gesichtspunkt aus betrachten, so wird man keinen vernünftigen Grund auffinden, um das noch fernere Verbleiben unserer zwei ersten Bühnen unter der Verwaltung und Bevormundung von Hofchargen zu belassen. Der einzige unter den österreichischen Monarchen, welcher der dramatischen Kunst ein erhöhtes Interesse zugewendet und einen direkten, persönlichen Einfluß auf die Bühnenverhältnisse ausgeübt, der eigentliche Begründer des Burgtheaters, Kaiser Josef, hatte eben diesem seinem Burgtheater den Namen Nationaltheater und eine liberale Organisation gegeben. Der jetzt regierende Kaiser hat in Folge der veränderten Gestaltung Oesterreichs am 4. Februar 1861 befohlen, daß „die oberste Leitung der Institute für Wissenschaft und Kunst dem Staatsministerium zugewiesen werde". Warum also nicht endlich mit einer morschen Vergangenheit brechen? Warum noch länger die zwei wichtigsten Kunstinstitute des Kaiserreiches unter einer

*) In Deutschland gibt es mehrere kleine Staaten, wo die Hoftheater in gar keinem Verhältniß zu der Größe des Landes, der Bevölkerung und der Staatseinnahmen stehen, und unmöglich anders bestehen könnten, denn als Privatinstitute eines sehr reichen Particuliers, der eben nebenbei auch regierender Fürst des betreffenden Landes ist.

**) Wie ersprießlich wären für das Burgtheater diese um 60,000 fl erhöhten Einnahmen Es wäre dann in der Lage auf die äußere Ausstattung aller Stücke etwas zu verwenden, während es jetzt in Folge der so knapp zugemessenen Dotation und der kärglichen Tageseinnahmen besonders die klassischen Stücke in wahrhaft kläglicher und erbärmlicher Ausstattung aufführt.

*) Gibt es ja doch auch Hofräthe, die mit dem Hofe nichts gemein haben als den Titel. Solche Hoftheater wollen wir uns schon gefallen lassen

Verwaltung lassen, welche ihr einen so bedeutenden finanziellen Schaden verursacht, warum sie unter einer Bevormundung lassen, welche in den beengten Anschauungen einer entschwundenen Zeit befangen, in welcher steife Etiquette und persönliche Rücksichten das maßgebende Prinzip waren, lähmend auf die freie Entwicklung des Geistes wirkt?

Wenn nun hier die Regierung ungeachtet des bestimmt ausgesprochenen kaiserlichen Willens nicht die Initiative zu einer solchen Reform ergreift, so ist der Reichsrath verpflichtet es zu thun. Er ist dazu verflichtet als der oberste Wächter über die geistigen Interessen des Reiches, über die ungehemmte Entwicklung der freien Institutionen in allen Zweigen der großen Staatsmaschine vom Wichtigsten bis zum scheinbar Unbedeutendsten; er ist aber auch dazu verpflichtet als der Vertreter aller Steuerpflichtigen des ganzen Reiches, welche allein die beiden Institute erhalten und folglich in ihrem Verlangen nach einer bestimmten Kontrole vollkommen berechtigt sind.

Und gerade jetzt wäre der günstigste Moment, eine solche Reform anzubahnen. Abgesehen davon, daß der Reichsrath, wie wir gesehen haben, im Budget für die beiden Hoftheater wenigstens 100,000 fl. ersparen könnte, ohne diese um einen Kreuzer zu verkürzen *), und es überhaupt wünschenswerth erscheinen muß, über die Summen, welche alljährlich als Dotation für die beiden Theater im Budget figuriren, die Möglichkeit einer Kontrole zu erlangen, so tritt eben jetzt noch ein neuer und wichtiger Grund hinzu. Das ist der bereits begonnene Bau des Opernhauses und die in der nächsten Zeit unaufschiebbare Inangriffnahme auch eines neuen Schauspielhauses. Da die Kosten des neuen Operntheaters allein die fabelhafte Summe von fünf Millionen weit übersteigen dürften, so ist es wohl nicht zu hoch gegriffen, wenn man den Neubau der beiden Theater auf zehn Millionen anschlägt. Es ist nun gar nicht abzusehen warum, diese mit so großem Aufwand durchaus auf Staatskosten erbauten Institute nach ihrer Vollendung dem Hofe zur Verwaltung zu übergeben. Und abgesehen von der Geldfrage, die, wenn es sich um ein Kapital von zehn Millionen und um eine so hohe jährliche Dotation handelt, keine unbedeutende ist, und eine strenge und der Oeffentlichkeit zugängliche Kontrole unbedingt nothwendig erscheinen läßt, so ist es auch die artistische Organisation, die reformirt werden muß, wozu ebenfalls bei Gelegenheit der bevorstehenden Uebersiedlung in neue, anders eingerichtete Gebäude, was ohnehin schon viele Aenderungen mit sich bringen wird, der beste Moment geboten wäre.

In welcher Weise unsere beiden ersten Kunstinstitute dem Staatsministerium unterstehen sollten, wie die Leitung derselben zu organisiren wäre, das ist eine andere Frage, die nicht mehr in den Rahmen dieses Aufsatzes gehört. Gegen Eines wüssen wir uns aber feierlichst verwahren, nämlich gegen die Meinung, daß wir bloß die Hof-Beamten durch Staats-Beamte, die Hof-Charge durch die Bureaukratie ersetzt sehen möchten. Da wäre kaum etwas gewonnen. Das Staatsministerium müßte bloß eine Art oberste Instanz, und die Verwaltung und Leitung der Theater eine möglichst selbstäudige (nicht zu verwechseln mit absolutistische) und öffentliche sein. *) Einstweilen aber handelt es sich nur darum, zur Erkenntniß zu gelangen, daß Hoftheater, wie sie bei uns bestehen, mit dem Begriffe eines konstitutionellen Staates unvereinbar sind. Dieses im Prinzipe auszusprechen, ist der Reichsrath berufen und verpflichtet. Die kaiserliche Sanktion hat aber dieses Prinzip schon im Vorhinein durch das früher zitirte Handschreiben erhalten.

*) Wir führen dies hier nur als eine Möglichkeit an, dessen aber, daß man bei den sich immer steigernden Bedürfnissen der Bühnen ihnen diese Vermehrung der Einnahmen ohne Abzug gönnen würde, um so mehr, als die Dotation, wenigstens was das Burgtheater betrifft, allgemein als jetzt ungenügend anerkannt wird.

*) Es liebe sich vielleicht hiezu die Organisation des neuen Museums für Kunst und Industrie, welches einen so schnellen Aufschwung genommen hat, dessen offenes Gebahren und steter Verkehr mit der Oeffentlichkeit etwas hier eben so Neues als Wohlthuendes ist, als Basis gebrauchen. Wir finden vielleicht später einmal Gelegenheit, diese wichtige Frage, welche schon zu wiederholten Malen in d. Bl. erörtert wurde, auf's Neue einer ausführlichen Besprechung zu unterziehen.

Karl Birnbaum.

Geb. 1801, gest. 1865.

I. — Wenn es auch kein bahnbrechender Geist und selbst keines der hervorragendsten Talente dramatischer Darstellungskunst ist, über dessen plötzliches Scheiden aus den Hallen der Kunst ich Ihnen zu berichten habe, so werden Sie doch dem Wunsche, in diesen Annalen der Bühnenkunde seinen Platz durch einen Denkstein bezeichnet zu sehen, nicht entgegen sein, da ja der Schauspieler

— hierin der einzige unter den Kunſtjüngern — nichts als ſeinen Ruf nach ſich läßt, und nichts als ihn über die Generation ſeiner Zeitgenoſſen hinaus vererben kann, und da in unſeren Falle überdies das Scheiden ein Hinſinken mitten in der Kampfbahn, wie eines Soldaten auf dem Schlachtfelde, und von Umſtänden begleitet war, die beſondere Theilnahme zu erwecken geeiguet ſiud.

Karl Birnbaum, der ſeit acht Jahren an der Stuttgarter Bühne komiſche Charakter- und Naturrollen mit großem Glücke ſpielte, gab Freitag, den 10. d. M., den Sergeant Bleiſtift in den „Karlsſchülern“ von Laube, und zwar in einer Erſtlingsaufführung, da dieſes vor etwa zwei Dezennien erſchienene Drama erſt unter dem neuen Regimente König Karl's am Heimatsorte Schiller's aufführbar geworden war. In die begreifliche Spannung des um ſeinen Schiller und um ſein Fürſtenhaus verſammelten gedrängten Publikums fiel nun der erſchütternde plötzliche Tod Birnbaum's. Als Darſteller des Sergeant Bleiſtift hatte er in ſeiner großen Scene mit Laura im zweiten Akt mit großer Bewegung Dinge von der Einwirkung fürſtlicher Autokratie auf ſein Lebensſchickſal, von innerlich im Herzen und äußerlich im Leben, in Familien-Todesfällen u. ſ. w. daraus entſtandenem Unheil, erzählt, welche das Bewußtſein ſeines eigenen Lebensſchickſales unheimlich herausfordern, und zumal bei der weichen Gemüthsart dieſes Künſtlers tiefaufregend wirken mochten. Nach ſeinem Abgange fragte er den ſeit der Jugend ihm befreundeten Kollegen Grunert (Herzog Karl) nach der Wirkung der Scene, eine Minute ſpäter fiel er, von Schwindel ergriffen, dem Theaterinſpektor in die ſtützenden Arme, und war nach kurzem Todeskampfe eine Leiche. Die Schlußſcene des Aktes, in welcher er hatte mitwirken ſollen, wurde nun zwar noch mühſam zu Ende geführt; allein nachdem der Todesfall, der inzwiſchen konſtatirt worden, dem Publikum durch eine ergreifende Anſprache bekannt geworden, war die Bewegung der Schauſpieler wie des Publikums zu groß, als daß an ein Weiterſpielen des Stückes hätte gedacht werden können, wie denn auch Ihre Majeſtäten bereits das Haus verlaſſen hatten.

Karl Birnbaum war in der That, obwohl ſein Stuttgarter Repertoir einer großen Ausdehnung und Bedeutſamkeit entbehrte, ein Liebling des Publikums, das an ſeiner Perſönlichkeit den regſten Antheil nahm. Eine gemüthvolle, ehrliche und Vertrauen erweckende Gutherzigkeit, und ein draſtiſcher Reiz komiſcher Derbheit in dieſem Weſen der Bonhommie machten ihn zu einer in allen Rollen, ſelbſt in ſolchen, die dieſen Eigenſchaften widerſprachen, gern geſehenen Erſcheinung. In dem breiten, vollen wohlklingenden Organ ſpiegelte ſich ſeine Perſönlichkeit, in ihm zumeiſt vermittelte ſich jene naturwüchſige Gabe komiſcher Darſtellung, welche den wirkſamen Luſtſpieler ungeſucht begleitet und hebt, und die, wenn ſie wie hier aus dem erlangten Gleichmuthe einer geprüften Innerlichkeit hervor ihre friſchen ſchlagbereiten Sproſſen treibt, nur um ſo willkommener, weil maßvoller und menſchlicher iſt. Minder beweglich, ja ſelbſt zu einer gewiſſen Starrheit neigend, war ſein mimiſcher Ausdruck, aber eben hiedurch wieder in gegebenen Augenblicken oft von draſtiſch komiſcher Wirkung und ſtets für ein Publikum, das ihn kannte, zur Heiterkeit herausfordernd. Geiſtreich ſagte Grunert in dieſer Hinſicht am Grabe des Künſtlers: „Flüchtige Blicke hätten aus den Zügen ſeines Antlitzes eher auf das Gegentheil von Weichheit geſchloſſen; er ſchien mir zu denen zu gehören, von welchen Jean Paul ſagt, daß ſie im Augenblicke des Zerſchmelzens zu gefrieren ſcheinen“.

Rollen wie Ledentu („Zu ſchön“), Ambroſi („Von ſieben die Häßlichſte“), Schelle („Schleichhändler“), Beritatius („Diamant des Geiſterkönigs“), Schnauz („Sommernachtstraum“), Krautkopf („Der Zerriſſene“), Wirler („Lieutenant Roſa“) u. ſ. w. bildeten das Feld, auf welchem ſeine Begabung die mühelofeſten und reichſten Früchte erntete, und manche dieſer unſcheinbaren Rollen erhob er zu ganz eigenthümlicher Bedeutung, doch wurden auch ſein Gordon und Iſolani („Wallenſtein“), Todtengräber („Hamlet“), Schulz („Herz und Welt“) und ähnliche Rollen zu mehr oder minder gelungenen, charaktervollen, zuweilen, wie ſein Patriarch („Nathan“), zu ausgezeichneten Darſtellungen. Faſt vollſtändig verlaſſen dagegen hatte er das Feld des Geſanges und der Spieloper, auf welchem er, nicht ohne von Anfang an auch im Schauſpiele zu wirken, ſeine Laufbahn begonnen und vorwiegend bis zu ſeinem Uebertritte an die Stutgarter Hofbühne fortgeſetzt hatte. Doch trat er auch in der letzten Zeit noch als Baſilio („Barbier“), Lux („Dorfbarbier“), Styx („Orpheus“), Semos („Waſſerträger“), Barbarigo („Krondiamanten“) u. a. mit beſtem Erfolge auf.

Zunächſt nach den erforderlichen Vorſtudien in Dresden fand er als erſter Baſſiſt Engagement in Mainz, Augsburg und Brünn, und lernte an letzterer Bühne in der Liebhaberin Frl. Stern ſeine künftige Gattin kennen. Mit ihr gemeinſchaftlich gehörte er ſodann 20 Jahre hindurch als Regiſſeur und Baß-Buffo, ſowie als erſter Komiker des Luſtſpiels der Kaſſeler Hofbühne an. Hier aber traf ihn mit dem Erwachſen der Kin-

Digitized by Google

der die ſchnelle Wandlung ſeines Geſchickes, um ſo ſchmerzlicher, als ſeine Verhältniſſe glänzend waren, getragen durch die Höhe ſeiner künſtleriſchen Kraft und durch die reichbezeugte Liebe und Achtung der Reſidenz. Nachdem jedoch ſeine Tochter, die Gemahlin des Prinzen von Hanau (Fr. v. Schaumburg), Kaſſel verlaſſen mußte und das Haus ſich auflöſte, ward ihm nunmehr Kummer, Opfer und Entbehrung jeder Art zu Theil, die er bis an's Ende mit ſtiller, mannhafter Seele trug. Bald, und doch erſt nach jahrelangem Siechthum, hatte er eben jene, einſt ſo blühende Tochter, Fr. v. Schaumburg, einſam in Cannſtadt bei Stuttgart zu begraben, nachdem vorher ſchon auch die Mutter, ſeine Gattin, dem Tode erlegen war. Ihm ſelbſt nun wurde ein Grab eben dort, neben der Ruheſtätte ſeiner Tochter zu Theil — die Aufopferung aller hiebei Betheiligten machte dies möglich.

Nicht nur die Geſammtheit der hieſigen Hofſchauſpieler, denen der Geſchiedene ſeit 1857 angehörte, ſondern auch ein unabſehbarer Zug von Theilnehmenden aus der Reſidenz ſchloß ſich an der Neckarbrücke von Cannſtadt dem Sarggeleite an, und legte ſo ein ausdrucksvolles Zeugniß ab für die Achtung des Publikums. Am Grabe ſprach ſein Jugendgenoſſe und Kollege Karl Grunert tief bewegende und zugleich erhebende Worte der Anerkennung. Zwei Töchter, beide bereits Angehörige deutſcher Bühnen, und ein zwölfjähriger Knabe überleben den im 64. Lebensjahre geſchiedenen Vater. Die Erziehung des Knaben hat König Karl übernommen.

Zu Schiller's „Wallenſtein".

Von F. Lichterfeld.

„Und dieſes Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern".

Dieſe Stelle aus Schiller's „Wallenſtein" hat den Darſtellern der Titelrolle ſchon viel Kopfzerbrechen gemacht, aber auch Manchem aus dem Publikum.

Unter dem „Bannier", von welchem hier die Rede iſt, kann kein Anderer gemeint ſein, als der bekannte ſchwediſche Feldherr im dreißigjährigem Kriege, Johann Banner.

Wie kommt nun Schiller dazu, dieſen — neueren Geſchichtsbüchern und dem Sprachgebrauch, ſelbſt dem Konverſationslexikon zuwider — Bannier zu nennen? — „Des Versmaaßes halber!" —

Oh, der Flachheit! Wo der erſte beſte Versſchmiedlehrling Rath gewußt hätte, da ſollte der Dichter von Gottes Gnaden ſich nur durch Namens-Erſtreckung, durch eine ganz illegitime „poetiſche Licenz" zu helfen gewußt haben!

Immerhin iſt jene Antwort noch weniger oberflächlich, als die Textkorrumpirung in der Cotta'ſchen „Schiller-Ausgabe" vom Jahre 1838, wo der fragliche Name „Bannier" ohne Weiteres in „Banner" umgewandelt iſt:

„Und dieſes Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banners verfolgenden Dragonern".

Hätte die rauhe Hand, die dieſe Amputation vornahm, doch wenigſtens das Versmaß gerettet, und für das ſo leichthin beſeitigte Glied ein anderes untergeſchoben:

„Und dieſes Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Banners ſcharf verfolgenden Dragonern".

Warum hat nun aber Schiller dieſen Ausweg nicht gewählt, und ſich dadurch in Einklang mit der üblichen Schreibweiſe geſetzt?

Weil er eben berechtigt war, allen neuern Geſchichtsbüchern zuwider „Bannier" ſtatt „Banner" zu ſetzen.

Ein Zeitgenoſſe des ſchwediſchen Reichsraths und Feldmarſchalls, der Holländer Meteeren (Meteranus novus) nennt denſelben, wenn auch nicht „Bannier", doch nicht anders als „Banier".

Dagegen figurirt er in den „Memoiren der Königin Chriſtine" als „Baner"; und Banér ſoll er ſich nach dem Reichenbach'ſchen Konverſations-Lexikon vom Jahre 1839 auch unterzeichnet haben. Die Richtigkeit dieſer Behauptung vorausgeſetzt, kam ſie immerhin für Schiller viel zu ſpät, um davon Nutzen ziehen zu können.

In Zedler's aus 64 Foliobänden beſtehendem Univerſal-Lexikon vom Jahre 1753, das in genealogiſcher und beziehungsweiſe onomatiſcher Hinſicht als Autorität gilt, iſt die Schiller'ſche Lesart „Bannier" und daneben die gewöhnliche „Banner" aufgeführt.

Nach Zedler ſtammt der nachmalige Feldmarſchall aus einer ſehr alten und vornehmen gräflichen Familie des 14. Jahrhunderts, welche ſich außer Schweden zum Theil in den Niederlanden, Polen und Schleſien niedergelaſſen, und war der Sohn des Guſtav Banner, welcher im Jahre 1600 mit ſeinen älteren Brüdern Nikolaus, Peter und Steno zu Linköping enthaupte

wurde, weil ſie den König Sigismund von Polen verleitet, zur Unterdrückung der proteſtantiſchen Religion polniſche und deutſche Kriegsvölker nach Schweden zu führen.

Während Zedler zwiſchen „Vannier“ und „Banner“ wechſelt, hat der Franzoſe Bougeant in ſeiner Hiſtorie des 30jährigen Krieges wieder die Lesart des Holländers Meteeren, alſo „Vanier“ adoptirt und Olof v. Dalin in ſeiner „Geſchichte des Reiches Schweden“ vom Jahr 1763 die der Königin Chriſtine, alſo „Vaner“.

Weiß man doch nicht, wie Shakeſpeare geſchrieben wird, ob Shakespeere oder Shakespere; ob der Name „Shäkspir“ oder „Shäksper“ ausgeſprochen wurde. Oder, was noch viel auffallender iſt, ob Lord Byron ſeinen Namen „Beiren“ oder „Biren“ ſprach. Neuere Forſchungen erklären ſich für die letzte Lesart, und auch in den neueſten engliſchen Wörterbüchern iſt dieſelbe adoptirt.

Warum nun aber Schiller, nachdem er doch in ſeiner „Geſchichte des dreißigjährigen Krieges“ bei der gewohnten Schreibweiſe verblieben, ſich ſpäter im „Wallenſtein“ für „Vannier“ entſchied, iſt nicht bekannt. Vielleicht gab er der älteren Lesart deßhalb den Vorzug, weil hier Wallenſtein perſönlich eingeführt iſt. So viel aber ſteht feſt, daß „Vannier“ nicht aus verſifikatoriſcher Unbeholfenheit entſtanden iſt, darum nur immer friſchweg:

„Und dieſes Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Vannier's verfolgenden Dragonern“.

Theater- und Muſikbericht aus Chriſtiania.

Eine „Maria Stuart“ von Björnſtjerne Björnſon. — Nationaltheater.

E. — Die norwegiſche dramatiſche Literatur iſt abermals durch ein werthvolles Schauſpiel vermehrt worden, nämlich Björnſtjerne Björnſon's: „Maria Stuart in Schottland“, fünf Akte. Es iſt dies Stück das erſte eines mehrere Stücke umfaſſenden größeren hiſtoriſch-dramatiſchen Gedichtes in der Weiſe von Schiller's „Wallenſtein“, und erinnert etwas an „Die Piccolomini“, ſowie auch an Shakeſpeare's hiſtoriſche Dramen, namentlich inſofern man auch von ihm ſagen kann, daß ſeine Wurzeln in einer nicht ſichtbaren Vorzeit und ſeine Krone, als weit über den letzten Akt hinausgehend, in einer ebenſo wenig ſichtbaren Zukunft geſucht werden müſſen. Es iſt nur zu deutlich, wie der Dichter mit der Unabgeſchloſſenheit ſeines Stoffes zu kämpfen gehabt hat, und wundern kann es uns daher nicht, wenn ihm bei ſo feſt Gegebenem die Formung zu einem wirklich in ſich beruhenden Kunſtwerk noch weniger gelungen iſt, als bei der letzten hochpoetiſchen Trilogie „König Sigurd“. Dieſe wird, was wir beiläufig bemerken, nächſtens nebſt noch zwei andern Björnſon'ſchen Stücken, nämlich „Huldа“ und „Zwiſchen den Schlachten“, in deutſcher Bearbeitung von Edmund Lobedanz im Verlage des bibliographiſchen Inſtituts in Hildburghauſen, als Theil der Bibliothek „Ausländiſcher Klaſſiker“ erſcheinen, und ſomit dem deutſchen Publikum die beſte Gelegenheit geboten ſein, die höchſt bedeutenden Leiſtungen des norwegiſchen Dichters als Dramatiker kennen zu lernen. Was nun Björnſon's „Maria Stuart in Schottland“ betrifft, ſo ſagt ſchon der Zuſatz „in Schottland“, daß hier von einem Vergleich mit der Schiller'ſchen Tragödie gar nicht die Rede ſein kann. Dieſe Maria iſt eine andere und ohne Zweifel der hiſtoriſchen näherſtehende, die Umgebung jedoch, David Rizzio, Darnley, Bothwell, die Schotten ꝛc., ſo höchſt verſchieden von der engliſchen Schiller's, daß ohne Maria's Namen auch kein Gedanke darauf hinleiten könnte. Es iſt hier nichts von dem Süßen, dem Rührenden, dem den Sinn Beſtechenden, das Gefühl Berauſchenden Schiller's, die herbe, etwas nüchterne, und faſt zu fleiſchloſe Proſa, welche der Dichter in ganz gewiß zu weit gehendem Realismus und aus offenbarer Oppoſition oder in Reaktion gegen die rhetoriſche Weiſe Schiller's und Oehlenſchläger's, (welche Schönrednerei ihm als unvermeidlich ſubjektiv, der objektiven Wahrheit und dem Zeitkolorit, Eintrag thuend, geſchienen haben mag), angewandt hat, muß ganz gewiß als Abweg bezeichnet werden. Wir prophezeien daher, daß er, wie Leſſing und Goethe, bald wieder zu dem Jambus zurückgreifen wird, den er nie hätte verlaſſen ſollen. Es lehrt uns aber Derartiges, wie verkehrt es iſt, wenn Ueberſetzer eine „Fetiſch Anbetung“ mit Originalen treiben und in den Abweichungen derſelben von dem Idealen und Richtigen durchaus Schönheiten oder Vorzüge ſehen wollen, wie das bei lange todten Dichtern meiſt der Fall iſt. Nein, dieſe irrten und fehlten auch, als ſie lebten und arbeiteten, denn ſie waren Menſchen; bei noch Lebenden, wo unſer Reſpekt durch die Jahrhunderte nur noch nicht unmäßig

Digitized by Google

gewachſen iſt, können wir das leichter entdecken. Was nun aber die Charakteriſirung der Perſonen, die Andeutung der landſchaftlichen Scenerie, die Abzeichnung des Zeitgeiſtes in den Gemüthern u. dgl. m. betrifft, ſo hat der Dichter auch hier ſo Großes geleiſtet, daß man es bedauern muß, wenn recht warmes Intereſſe für irgend eine Perſon, gerade um der, vom Standpunkt des gewöhnlichen Zuſchauers oder Leſers allzu menſchlich wahren Schilderung der Charaktere willen — vielleicht alſo wieder zu viel Realismus — nicht aufkommen kann.

Was unſer jetzt einziges Nationaltheater betrifft, ſo vermag es ſich noch immer nicht zu einer Kunſtanſtalt erſten Ranges emporzuſchwingen, viel weniger dem Publikum wahre Begeiſterung für die Kunſt einzuflößen.

In der jetzt laufenden Saiſon erweckte die Aufführung des in's Norwegiſche überſetzten deutſchen Stückes „Philippine Welſer“ von Oskar v. Redwitz beſonderes Intereſſe. Die Hauptrolle wurde von Fr. Gundersen, für deren Eigenthümlichkeit ſie geſchrieben zu ſein ſchien, vortrefflich dargeſtellt. Auch die Kritik ſprach ſich im Allgemeinen günſtig über Stück und Darſtellung aus. Wohl fand man, „daß der Stoff etwas oberflächlich behandelt ſei, daß die Handlung zu loſe ſich fortbewege, daß ſchroffe Gegenſätze in den Situationen nicht hinreichend vermittelt würden, allein daß der Dichter mindeſtens einzelne ergreifende Situationen zu ſchaffen vermocht habe, und die Heldin, in edel rührender Schönheit ſtrahlend, niemals ihre Wirkung verfehlen werde.“ — Unter den originalen norwegiſchen Stücken nennen wir: „Ein Abend auf Giske“, von dem auch in Deutſchland als Dramatiker bekannten A. Munch. Vortrefflich, wenn auch etwas veraltet, iſt das däniſche Luſtſpiel: „Hauptſtraße und Nebengaſſe“ von Overſkou. Auch die „Nebenbuhler“ Sheridan's und die „Irrungen“ Goldſmith's wurden aufgeführt, ſowie das romantiſche Schauſpiel Bulwer's: „Die Lyoneſerin“ und ein draſtiſches Spektakelſtück von de Ennery und Fournier: „Bajazzo“. Ferner, außer einigen Scribe'ſchen Stücken, „Ein gefährlicher Brief“ von Sardou, und endlich Feuillet's „Montjoye“ unter dem Titel: „Ein Egoiſt“. Die geiſtreiche, geſchickte Art, womit die Franzoſen alte abgetragene Kleider des ſeligen — wenn er das iſt — Kotzebue wieder „blank“ zu machen wiſſen und zu moderniſiren verſtehen, verdient gewiß alle Anerkennung.

Die Oper, welche in Norwegen noch ganz in der Kindheit iſt, brachte „Martha“ von Flotow, Offenbach's „Orpheus“ und „Bräutigam auf der Treppe“. Da dieſe Opern nicht nur nach Bergen und Drontheim, ſondern ſelbſt nach Hammerfeſt und dem Nordkap, d. h. bruchſtückweiſe gedrungen, ſo ſieht man daraus, wie das Neue, Pikante oder Geniale ſich durch keine Meilenzahl, weder durch Felſen, Meere, Eis oder Schnee in ſeinem Laufe zur Nährung des menſchlichen ſpeiſebedürftigen Geiſtes hemmen läßt. Relativen Werth muß das, was ſo weit reiſt, ohne Zweifel haben. Auch Auber's „Schwarzer Domino“ und Herold's „Ludovico“ werden hier aufgeführt. In Vorbereitung ſind die einzige norwegiſche Oper: „Das Bergabenteuer“ von Thrane, eine däniſche Operette von Bay: „Lazarilla“, Shakeſpeare's „Taming of the Shrew“ und ein Luſtſpiel von H. Hertz: „Sheik Haſſan“, ſowie eine Märchen-Komödie von Anderſen nach einem Märchen von Muſäus.

Konzerte wurden hier gegeben von Louiſe Michaeli, Ole Bull und dem Polen Nicodemo Biernacki, welcher letztere, vertrieben durch die Revolution in Polen, durch ſeine tragiſchen Schickſale mehr als durch ſein Spiel intereſſirte.

Das Prager Theater unter den letzten drei Direktoren.

Von J. Gundling.

(Schluß)

Obwohl der Zeitpunkt, wo der Theaterpacht Stöger's endete, herannahte, gab ſich Stöger einer unbegreiflichen Apathie hin. Ungeſcheut wirthſchaften im Jahre 1857 die Gäſte, deren Zahl glücklich auf 47 hinaufgeſchraubt wird. Ein künſtleriſches Nomadenleben entwickelt ſich und übt den nachtheiligſten Einfluß aus. Es wird gar keine neue Oper gegeben, und der unerhörte Fall tritt ein, daß bloß zwei mehraktige Luſtſpiele neu zur Darſtellung kommen, denen neun einaktige Luſtſpiel-Novitäten ſekundiren. Von den acht neuen Schauſpielen verfängt nur die „Grille“, von den vier neuen Trauerſpielen bringt es nur Tempelteys „Klytämneſtra“ zu einem succès d'estime. Selbſt die 16 Poſſen-Novitäten haben Unglück, und es erhält ſich nur die „Mehlmeſſer-Pepi“. Dem Perſonal wächſt nur Bachmann und vorüberbergehend die Tipka und Heinz zu, dagegen gaſtiren bunt durcheinander Rott und Pepita, Seebach und Scholz, Wagner und

Carrion, die Liebhart, Löwe, Sonnenthal, Dawiſan, Deſſoir, Niemann, die Gaßmann, das Ehepaar Straßmann und La Roche.

Im folgenden Jahre (1858) nimmt Thomé das Heft in die Hand. Die Oper rafft ſich zum „Nordſtern“ auf, wenig genug für ein Jahr. Im Trauerſpiel gilt „Coriolan“ als einzige Novität, von den 7 Schauſpiel-Novitäten behauptet ſich nur das „Teſtament des großen Kurfürſten“ und halbwegs „Fiammina“. Dagegen wendet man dem Luſtſpiel eine dem Publikum zuſagende Pflege zu, und 11 mehraktige und 21 einaktige Luſtſpiele gehen als Novitäten in Scene, darunter „Der Geizige“, „Cato van Eiſen“ und Bauernfeld's „Kategoriſcher Imperativ“. Das Loſungswort des Tages ſind Poſſen und Gäſte. Der erſteren gibt es an neuer Waare 37, der Gäſte 59. Es iſt das eine enorme Anzahl, wie ſie bis dahin in Prag noch nie dageweſen war. Allerdings ſpielte beinahe die Hälfte davon auf Engagement, aber auch Hoffmann und Stöger mußten, als ſie das Regiment übernahmen, ihr Perſonal kompletiren, und doch gab es einſchließlich der auf Engagement Spielenden im erſten Jahre der Hoffmann'ſchen Direktion nur 27 und im erſten Jahre der Stöger'ſchen Direktion nur 36 Gäſte. Und trotz dieſer Menge von Gäſten lernten die Prager doch nur Aſcher, die Bürde-Ney, Hendrichs, Weihrauch, Trieb-ler und Lina Schubert neu kennen. Die Anderen waren längſt bekannte Zugvögel. An hervorragenden Kräften fügten ſich in dieſem Jahre die Damen Mick, Remaſani, Vogl, Mohnhaupt, Burggraf, Meller und Friedlawsky — die letzteren zwei allerdings nur auf kürzere Zeit — und die HH. Eilers, Hallenſtein, Haſſel, Markwordt, Havemann, Hertzſch und Hardtmuth dem Enſemble ein.

Ein beſſeres Streben gibt ſich im Theaterjahre 1859 kund. Die Oper ſchwingt ſich zu zwei intereſſanten Novitäten — „Rienzi“ und der „Sizilianiſchen Vesper“ — auf und gleichzeitig wird die Operette in anregender Weiſe kultivirt. Von den drei Novitäten, die ſie bringt, gefällt Offenbach's reizende „Hochzeit bei Laternenſchein“ entſchieden. Man bietet uns 4 neue Trauerſpiele, darunter den Laube'ſchen „Mantraſe“, 8 neue Schauſpiele, darunter das pikante „Man ſtirbt nicht vor Entzücken“ und „Philippine Welſer“, ſechs neue mehraktige und nichts weniger als 19 einaktige neue Luſtſpiele. Noch vor einigen Jahren hielten ſich die mehraktigen Luſtſpiele und die Blüetten die Wage — jetzt ſtellt ſich das Verhältniß der mehraktigen zu den einaktigen Luſtſpielen ungünſtiger, wie 1 : 3. „Feenhände“ und „Anna-Liſe“ gefallen durchgreifend. Die Poſſe bringt unter ihren 23 Novitäten die „Tannhäuſer“-Parodie. Nicht weniger als vierzig Gäſte tummeln ſich auf der Prager Bühne umher; das Gaſtſpiel Sauer's und Urban's, wie jenes der Prauſe und Lichtmay führt zum Engagement. Außerdem lernen die Prager an neuen Erſcheinungen Sontheim, die Marlow und den Komiker Lobe kennen.

Im Jahre 1860 wird die Operette noch entſchiedener gepflegt. Von den 5 Novitäten dieſes Genre's ſprechen „Orpheus in der Unterwelt“, „Rübezahl“, „Der Ehemann vor der Thür“, am meiſten an. Die eigentliche Oper bringt es nur zu einer Novität, zu „Dinorah“. Auch das Trauerſpiel bietet nur eine Novität: „Triſtan“. Regſamer entwickelt ſich das Schauſpiel. „Die Piccolomini“ und „Demetrius“ werden zum erſten Mal in Prag gegeben; ſonſt figuriren unter den 10 Schauſpiel-Novitäten noch „Der Zunftmeiſter von Nürnberg“, „Don Juan d'Auſtria“ und Meyern's „Prinz Eugen“. Das Luſtſpiel bringt es zu ſieben mehraktigen Novitäten, von denen „Das Kind des Glücks“, „Der Winkelſchreiber“ und „Der Familiendiplomat“ anſprechen. Von den 11 einaktigen Luſtſpielblüetten gefallen „Mit der Feder“, „Das Autograph“ und „Wie denken Sie über Rußland“. Von den 26 neuen Poſſen ſprachen „Zwei Mann von Heß“, „Einer von unſere Leut“ und „Die Maſchinenbauer“ an. Das Gaſtkontingent ſtellt ſich auf die artige Ziffer von 41 — die Lucca, die Laßlo-Doria, Grächmann und Wachtel tauchen auf dem Horizonte auf, Oberländer, Krén, Nachbauer, Reiſinger, die Birnbaum und Balke treten in's Engagement.

Im Jahre 1861 hat es wieder bei einer neuen Oper „Fauſt und Margarethe“ ſein Bewenden. Die Operette bleibt im Flor und bringt es zu 4 Novitäten, von denen jedoch nur „Fortunios Liebeslied“ Glück hat. Die einzige Trauerſpiel-Novität iſt „Judith“. Von 9 neuen Schauſpielen ſpricht nur der „Goldbauer“ an. Auf 5 mehraktige Luſtſpiel-Novitäten, darunter Sardou's „Wandernder Brief“, kamnen 15 einaktige neue Luſtſpiele, von denen „Eine Taſſe Thee“ und „Feuer in der Mädchenſchule“ anſprechen. Von den 12 neuen Poſſen behaupten ſich „Die Studenten von Rummelſtadt und „Kiſelack“. Die Zahl der Gäſte überſteigt wieder das halbe Hundert, wir zählen 52 Namen, darunter an namhaften neuen Erſcheinungen nur die Bärndorf, Artôt, Trebelli und Laborde. Die

Digitized by Google

Schultzendorf und Gebhardt, die Grabinger und Ehrenberg, Bernard und Harry-Meyer treten in's Engagement.

Dem Jahre 1862 iſt eine gewiſſe Regſamkeit nicht abzuſprechen. Man gibt 3 neue Opern, aber keine ſchlägt ein. Die Operette hat mehr Glück, denn von ihrer Novitäten-Trias hält ſich „Liebchen am Dache“ und „Herr und Madame Denis“ ziemlich lange. Im Schauſpiel ſahen wir 6, im Trauerſpiel 2 Novitäten, „Marfa“ und Immermann's „Andreas Hofer“. Das meiſte Glück machen die Luſtſpiel-Novitäten, von denen wir 11 mehraktige und 17 einaktige zu Geſicht bekommen. „Sand in die Augen“, „Der Störenfried“, „Das laute Geheimniß“, „Die Invaliden der Ehe“, „Der Geſandtſchaftsattaché“ bilden eine Muſterkarte netter Stücke. Von den 16 Poſſen-Novitäten gefallen „Der Goldonkel“, „Unſere Lehrbuben“ und „Der Million-Bajazzo“. Eine vollſtändige italieniſche Oper und 34 Gäſte kehren in Prag ein. Von den letzteren bleiben Rokitansky, die Zawiszanka und Eichenwald zurück; Emil Devrient ſpielt lange, die Bognar und Lewinsky lernen wir neu kennen.

Im Jahre 1863 werden 2 neue Opern: „Concino Concini“ und „Rizzio“ ohne durchgreifenden Erfolg gegeben. Von den 5 neuen Operetten halten ſich Offenbach's „Flotte Burſche“. Im Trauerſpiel (zwei Novitäten) erleben wir „Die Nibelungen“. Von den 4 Schauſpiel-Novitäten gefällt nur „Die lachende und die weinende Anna“ entſchieden. „Die deutſchen Komödianten“ und „Eglantine“ ſchlüpfen durch. Im Luſtſpiel gibt man 6 mehraktige und 18 einaktige Novitäten, darunter Molière's „Tartüffe“, „Viele Freunde, wenig Freundſchaft“, „Nur Mutter“, „Hausſpion“ und „Ein Opfer der Patienten“. Unter den 18 neuen Poſſen bewähren ſich nur Berg's „Friſche Geiſter von Anno Dazumal“. 34 Gäſte werden ſichtbar; in den ſechs Jahren ſeiner Entrepriſe hat Thomé auf dem Prager Theater nicht weniger als 260 Gäſten zeitweiligen Unterſtand gegeben.

Wiener Theaterbericht.

Opernheater.

16. — 22. Februar: „Lucrezia Borgia“. — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — „Wilhelm Tell“. — „Die luſtigen Weiber von Windſor“. — „Robert und Bertrand“. — „Margarethe“. — „Martha“. — Frl. Sophie Stehle, aus München, und Frl. v. Mureta a. G.

Die jüngſte deutſche Primadonna von Ruf — freilich von einem Ruf, der bis jetzt in München lokaliſirt und in die übrigen Städte faſt nur gerüchtweiſe gedrungen war — hat nun in Wien ihre erſte bedeutungsvollere Feuerprobe beſtanden, und zwar ſo glänzend, wie ſich's die Künſtlerin ſelbſt nicht beſſer wünſchen konnte. Das Publikum, von der ſympathiſchen Erſcheinung ſichtlich eingenommen, ſchien nichtsdeſtoweniger von ihrem erſten Auftreten im zweiten Akt und ſelbſt noch im Beginn der Ballade im dritten eher befremdet als angezogen; bald aber löſte ſich der Zauber und die Leiſtung der Gaſtin ward mit immer geſpannterer Aufmerkſamkeit verfolgt, mit immer wachſender Befriedigung aufgenommen. Häufig bei offener Scene applaudirt, wurde Frl. Stehle nach jedem folgenden Aktſchluſſe gerufen, nach dem dritten und fünften namentlich je vier, fünf Mal, und zwar mit allgemeiner Wärme und Freudigkeit.

Wir hatten Frl. Stehle ſchon in München, wenn auch nur unvollſtändig, in dieſer ihrer Glanzrolle gehört, und fanden unſere damaligen Wahrnehmungen durchaus beſtätigt, natürlich auch vervollſtändigt. Frl. Stehle hat eine Sopranſtimme von ſchönem, vollem, geſundem Klang in der Mittellage. Die tieferen Töne ſtehen an Timbre etwas zurück, doch nimmt ſie ſie ohne Anſtrengung und ohne zu forciren, die Höhe dagegen mangelt entweder, oder iſt unvollkommen ausgebildet, ſo daß ſie einzelne hohe Töne öfter mehr ſuchend erreicht, als frei anſchlägt, in konſtant hoher Lage aber leicht in Gefahr kommt, um eine Schwebung zu tief zu ſingen. Abgeſehen davon war ihr Geſangsvortrag faſt durchaus ſehr lobenswerth, die Abſtufung in den Läufern korrekt, der Triller ſehr rund, höchſtens manchmal das Cantabile durch das Streben nach deutlichſter Wort- und Satzbildung einigermaßen zerriſſen, jeder Ton aber von innerer Wärme ſchön beſeelt. Dieſe Wärme, dieſe jugendlich lebhaft empfindende und doch mit Bildung und Beſonnenheit ſchaffende Individualität iſt, wie in jedem Ton, ſo in jedem Worte ausgeprägt. Die vortheilhafte Geſtalt bewegt ſich mit natürlicher Anmuth, die Geberden ſind einfach und doch von einer gewiſſen verſtändigen

Digitized by Google

Entſchiedenheit, die Ausſprache von ſeltener Deutlichkeit und Korrektheit, die Mimik — Augenſpiel und Lächeln — wie uns dünkt, etwas überladen, gewiß nur im Beſtreben Alles ja recht ſorgſam auszumalen, — die Geſammt-Auffaſſung indeſſen von ſchöner Einfachheit, einzelne Momente von wahrhaft poetiſcher Schönheit. Zu letzteren rechnen wir entſchieden nicht den erſten Eintritt: an der traditionellen Schwierigkeit des „Bin weder Fräulein . . .“ ſcheitert, nach unſerer Anſicht auch Frl. Stehle gleich ihren ſingenden und ſprechenden Kolleginnen in Oper und Schauſpiel. Auch ſie will dem einfachen Vorgang eine allzu tief gehende Bedeutung und Vorbedeutung geben, und kommt vor lauter Kunſtpauſen, vor lauter Augen-auf- und niederſchlagen, vor lauter Verlegenheits-ſpielerei und vorbedeutungsvollem Ergriffenſein gar nicht zu der Wiedergabe der Textworte in ihrem urſprünglichen, etwas „ſchnippiſchen“, „kurzangebundenen“ Sinn, für den ein verſtohlener Blick, ein Moment der Verlegenheit, ein ſanftes Erröthen hinlängliche Beigaben ſind, ohne ſich in ſo komplizirte Detailmalerei einzulaſſen, wie mehrfach geſchieht. Sonderbarer Weiſe begegnet ſich hier Frl. Stehle mit Frl. Artôt in dem für Gretchen ſo unpaſſenden Knix, den ſie jedoch bei der Reminiscenz im Kerker nicht wiederholt. Dieſe Reminiscenz an ſich geſtaltete ſich aber bei Frl. Stehle zu einem hochpoetiſchen Moment: wir meinen die ergreifende Wendung bei den Worten „kann ungeleitet nach Hauſe gehn“ — aus denen die unendliche Wehmuth eines lichten Augenblickes der Wahnſinnigen hervorleuchtet, als wollte ſie dem treuloſen Manne zurufen: „Ich muß nun ohne dich von hinnen ziehen“. — Von bedeutender dramatiſcher Geſtaltungskraft zeugte überhaupt die in einfachen aber echt künſtleriſchen Zügen durchgeführte Wahnſinnsſcene, während die mannigfachen Situationen im Garten eben ſo ſorgſam ſtudirt, wie warm ausgedrückt und dabei ſehr einheitlich zuſammengehalten waren. Daß hier der Zauber der Jugendlichkeit in Organ und Erſcheinung, in Spiel und Geſang von entſcheidender Wirkung war, braucht weder geleugnet, noch bedauert zu werden; ſind wir doch eines ſolchen Anblicks in dieſen Räumen ſchon ſo lange entwöhnt, daß wir mehr denn je ein Recht haben, uns daran zu erquicken.

Den weiteren Gaſtrollen des Frl. Stehle ſehen wir demnach mit berechtigter Spannung entgegen, und erwarten von denſelben nebſt wahrem Genuß auch die Gelegenheit, eventuelle Unrichtigkeiten in unſerem erſten Urtheile rektifiziren zu können. Wir wünſchen und hoffen, daß es ihr gelingen möge, auch in anderen Partien den Eindruck, den ihre Margarethe allgemein hervorgebracht, zu wiederholen.

Die übrigen Träger der Hauptrollen waren trefflich disponirt. Manche lyriſche Stelle im dritten Akt wird nicht bald jemand Hrn. Walter nachſingen, aber auch im erſten entwickelte der Künſtler eine ſeltene Kraft und Ausgiebigkeit der Stimme. Hr. Schmid iſt ein an Stimme imponirender, auch im Vortrag ganz köſtlicher Mephiſto, Frl. Deſtinn, Hr. v. Bignio, Frl. Bettelheim, Hr. Lay ſchließen ſich ihnen beſtens an, und wenn noch die Chöre friſcher, präziſer und charakteriſtiſcher ſingen könnten, bliebe an der ganzen Vorſtellung gar kein Makel.

An der Wien.

Compagnie française: „Les filles de marbre“. — „Antony“. — Neu in Scene geſetzt: „Nagerl und Handſchuh“ von Neſtroy.

γ. — Das Repertoir unſerer franzöſiſchen Gäſte geſtaltet ſich, nachdem ſie das Carltheater verlaſſen und, nach kurzer Abweſenheit, nach Wien zurück- und an der Wien eingekehrt waren, einigermaßen anregender, und zwar in dem Maße, als ſie ſich in der Auswahl der Stücke, in Ermangelung der Neuigkeiten des franzöſiſchen Bühnenmarktes, zum mindeſten an das hielten, was als ſpezifiſch franzöſiſch gilt und hier theils wenig, theils in unvollkommener, oder doch nicht prägnant treffender Wiedergabe bekannt iſt.

Mit der „Bataille de dames“ freilich hätten wir, in Berückſichtigung der in dieſem Genre unvergleichlich beſſeren Burgtheater-Leiſtungen, billig verſchont werden ſollen. Eine der verhältnißmäßig intereſſanteren Vorſtellungen waren dagegen die „Filles de marbre“. Mit dieſem Stück hatten vor etwa fünfzehn Jahren die geſchickten und geiſtreichen Verfaſſer der ſpäter erſchienenen „Biedermänner“ — die HH. Th. Barriere und L. Thiboust — den Reigen der ſogenannten Demi-monde-Stücke eröffnet. Das derb ſatiriſche Drama, welches in ſeinem wunderlichen Verlauf alle dramatiſchen Phaſen von der Allegorie (die hier wegblieb) zum Vaudeville, von dieſem zum Rührſtück durchmacht und die Komödie mit einem tragiſchen Coup endet, — erregte ſeiner Zeit ungewöhnliche Senſation, und zwar nicht mit Unrecht: als Symptom der geſellſchaftlichen Zuſtände, die ſich darin ſpiegeln und die darin draſtiſch genug gezeichnet werden, als Tendenzſtück, indem es ſich unverhüllt gegen die herrſchende Unſittlichkeit richtet, und noch nicht

Digitized by Google

in den Fehler verfällt, das Laſter intereſſant zu machen, vielmehr mit unbarmherziger, vernichtender Schärfe ſowohl die raffinirte als die alberne Herzloſigkeit der modernen Lais geißelt, endlich aber auch an und für ſich als geiſtreiche theatraliſche Satire, voll der köſtlichſten Einfälle und des ſchlagendſten Frag- und Antwortſpiels eines echt franzöſiſchen Dialogs, nebſtbei auch mit packenden Rührreffekten und moraliſchen Tiraden, die aber nie ermüdend wirken, wohl ausgeſtattet.

Dieſes in ſeiner Art merkwürdige Produkt hat von ſeiner eigenthümlichen Wirkung auch heutigen Tages noch nichts eingebüßt. Die im Ganzen recht friſche Darſtellung trug das Ihrige dazu bei und erhielt ſich mit den ungewöhnlich zahlreich verſammelten Zuhörern im lebendigſten Wechſelverkehr. Einzeln genommen, war freilich faſt kein Einziger der Mitwirkenden ganz das, was er ſein ſollte. Am vortheilhafteſten bewegte ſich wie immer Hr. Laſerrière, deſſen noble Haltung und von Bildung und Talent zeugendes Spiel die fehlende Jugendlichkeit nahezu erſetzt. Fr. Bouhelier als Marco ſchien uns etwas gar zu paſſiv. Hr. Omer in der dankbaren Rolle des Desgenais brachte die ſatiriſche Seite derſelben recht lebendig, dagegen die ernſte mit überwiegend dombaſtiſchem, ja ſchreiluſtigem Pathos zur Geltung, und Hr. Leroy ſang die charakteriſtiſchen Kouplets im erſten Akt ziemlich matt. Alle dieſe Einzelmängel und theilweiſen Lücken wurden jedoch durch den bereits lobend erwähnten Geſammtton der Darſtellung glücklich verdeckt, ſo daß die Aufmerkſamkeit und Antheilnahme des Publikums ſchließlich ganz und gar gerechtfertigt erſchien.

Φ. Dumas' „Antony" war, wenn wir nicht irren, für Wien eine Novität. Seiner Zeit hat dieſes Stück viel von ſich reden gemacht: es gehörte zu den erſten Ausläufern einer neuen Gattung der dramatiſchen Literatur in Frankreich. Wie viel wurde damals über den Kampf der romantiques mit den classiques geſprochen, geſchrieben und geſtritten, und wie unbedeutend, ja wie geradezu null iſt das Reſultat dieſes langen literariſchen Kampfes. Dieſer „Antony" iſt jetzt völlig ungenießbar, und man hat Mühe, ſich vorzuſtellen, daß es überhaupt eine Zeit geben konnte, wo eine ſolche bis in's Unſinnige geſteigerte Uebertreibung der Gefühle und Gedanken in Wort und That ein vernünftiges Publikum finden, und daß überhaupt die zügelloſe Einbildungskraft eines geiſtreichen Menſchen ſich zu ſolchen Paradoxen, Sophismen und Ueberſchwenglichkeiten verſteigen konnte. Eine geſchickte Mache, ergreifende Situationen und wirkſame Scenen ſind übrigens dem Stücke nicht abzuſprechen. Das Publikum ſchien über dieſe ungewohnte Koſt ſo verblüfft, daß es nicht recht wußte, ſollte es lachen oder weinen und zwiſchen beiden ziemlich theilnahmlos blieb.

Die Darſtellung der Titelrolle durch Hrn. Laferrière war eine vorzügliche. Er gab dieſen bis auf die äußerſte Spitze des Unwahren getriebenen Charakter mit einer nicht genug zu lobenden Mäßigung, milderte das allzu Grelle, ſo viel er konnte, und ließ doch dabei weder Glut noch Leidenſchaft vermiſſen. Mlle. Bouhelier ſekundirte mit gewohnter Routine. Man hat aber bei ihren Darſtellungen immer das Gefühl, daß ſie nicht aus Eigenem ſchöpft, ſondern Geſehenes kopirt, daher ſie nie recht zu erwärmen vermag. Ganz hübſch ſpielte Dlle. Milla (unbedingt die beſte, nach unſerer individuellen Anſicht ſogar die einzige gute Schauſpielerin der Geſellſchaft) ihre kleine Rolle. Von den übrigen ſtörte keiner: das Enſemble war gut.

Dieſes Jammer- und Schauerdrama, in welchem es ſich um Ehebruch handelt und welches mit Mord und Selbſtmord endet, wurde ſonderbarer Weiſe auf dem Zettel als comédie bezeichnet auch war geſagt: en 4 actes, und es waren deren fünf, und der Oberſt d'Hervey war im Perſonenverzeichniß ganz vergeſſen worden. Etwas mehr Sorgfalt hätte da nicht ſchaden können.

Φ. — Neſtroy's altes „Nagerl und Handſchuh" wurde vorigen Sonntag neu in Scene geſetzt und erzielte ein paar volle Häuſer. Obgleich in mancher Beziehung veraltet, enthält doch dieſe Parodie manches unverwüſtlich komiſches Element und wird in ſo trefflicher Beſetzung ſeine Wirkung nie verfehlen. Die HH. Rott, Swoboda, Frieſe und Blaſel bildeten ein Komiker-Quartett, wie ſchwerlich eine zweite Bühne ein ähnliches aufweiſen könnte. Auch Frl. Gallmeyer war ein vorzügliches Aſchenbrödel. Frl. Herzog that des Guten ein wenig zu viel, Fr. Rott hingegen zu wenig. Ausgezeichnet ſprach die kleine Belay den Genius Grodianetto. Warum bei der ohnehin kurzen Dauer des Stückes zwei zum Verſtändniß der Handlung nothwendige Scenen weggblieben, können wir uns nicht erklären. Ausſtattung und Scenirung ließen Alles zu wünſchen übrig. Das Orcheſter wird von Tag zu Tag ſchlechter.

— ∞ —

Digitized by Google

Carltheater.

Am 18. Februar. Neu in Scene geſetzt: „Die Dame mit den Camelien“, Sch. in 5 A. von Dumas.

O. — Nachdem dieſes Stück in der franzöſiſchen Darſtellung ſo ſehr gefallen hatte, war es etwas gewagt, ſo ſchnell mit der deutſchen Aufführung zu folgen. Doch es gelang. Frl. Fontelive hat uns mit ihrer Marguerite Gautier in hohem Grade überraſcht. Nicht als ob die Leiſtung eine künſtleriſch abgerundete wäre, allein Frl. Fontelive zeigte eine Gefühlswärme, eine Leidenſchaftlichkeit, die wir ihr nicht zugetraut hätten. Manche Momente hatten wirklich etwas Ergreifendes, Hinreißendes, andere wieder waren auffallend ſchwach, die ganze Darſtellung hatte etwas Stückweiſes, Unausgeglichenes. Es fehlt der Schauſpielerin an Routine, was übrigens bei der geringen Beſchäftigung, die ihr am Carltheater zu Theil wird, kein Wunder iſt. Es iſt dies um ſo mehr zu bedauern, als ſie ſich auf der Bühne mit Leichtigkeit und nicht ohne Grazie bewegt. Von den Uebrigen verdient höchſtens noch Hr. Fiſcher, der gegen ſeine Gewohnheit mit großer Zurückhaltung ſpielte, lobende Erwähnung. So ſehr wir Hrn. Formes als jugendlichen Liebhaber im Luſtſpiel ſchätzen, ſo ungenügend, kalt, ſteif, trocken, monoton fanden wir ihn als Armand Düval. Hrn. Braunmüller wurde nach ſeiner Scene die Ehre eines Hervorrufes zu Theil: wir konnten die Anſicht des Publikums nicht theilen. — Das Enſemble war präzis.

Joſefſtadt.

Am 19. Februar zum erſten Male: „Das Herz hat Recht“. Charaktergemälde in drei Abtheilungen von Mirani.

G. — Die HH. Hoffmann und Mirani haben diesmal der Zeit etwas vorgegriffen, indem ſie die Faſtenſpeiſe faſt vierzehn Tage vor dem Aſchermittwoch auftiſchen. Der obige Titel iſt nämlich nichts Anderes als eine Variante für „Sie kriegen ſich doch“. Wollte aber jemand hinter dieſer neuen Variante des uralten Thema's bedeutende Konflikte und eine intereſſante allmähliche Löſung derſelben ſuchen, ſo würde er ſehr fehl gehen. Hr. Mirani ſcheint auf ungeheuer zarte Nerven gerechnet zu haben. Es kriegt der eine Liebhaber einen Korb, weil — er als Hinkender am Hochzeitstage nicht tanzen könnte, und ein anderer wird ihm vorgezogen, weil er — ja wer das wüßte, warum der vorgezogen wird! Ob es der rothe Fez, oder ob es die hohen Reitſtiefeln des „Professeur de l'art equestrique“ ſind, welche den unwiderſtehlichen Zauber auf die Braut ausüben, bleibt dem Zuſchauer dunkel. Feſt ſteht nur ſo viel, daß es eines von dieſen, oder doch etwas ſehr Aehnliches ſein muß. Und die Moral von der Geſchichte? Daß heutzutage ein ehrſamer Vater nichts Beſſeres thun kann, als ſeine Tochter dem erſten beſten ins Haus geſchneiten Abenteuerer zu geben. Bei alldem geht es aber nicht etwa komiſch her, wie der angedeutete Verlauf der Geſchichte ſchließen laſſen könnte; ſondern der Hr. Autor ſchlägt gewaltig die tragiſchen Tſchinellen, um, was freilich nicht ſeine Abſicht ſcheint, einem ſehr beſcheidenen Publikum den Vollgenuß einer Tragikomödie zu liefern. Und was etwa nach Komik ausſehen ſollte, wie der kauderwelſchende Schloßverwalter, konnte nicht viel mehr als Mitleid erregen, vorzüglich mit dem Schauſpieler, der damit die Zuſchauer unterhalten ſollte.

Was der Hr. Autor würdig begonnen, glaubten die Darſteller wahrſcheinlich auch würdig beenden zu müſſen, da ſich, mit Ausnahme der HH. Weiß und Jungwirth, und in einigen Scenen den Fr. Berg, niemand die Mühe nahm, ſeine Rolle zu ſpielen. Man meinte mit dem Memoriren ſchon Hinreichendes geleiſtet zu haben. Hrn. Schaper's Verdienſt war es wahrlich nicht, wenn er als Bräutigam über ſeinen weniger glücklichen Nebenbuhler ſiegte. Er wußte ſich weder in ſeine Kunſtreiter- noch in ſeine Liebhaberrolle zu finden. Nicht beſſer erging es Frl. Brand und Hrn. Perko. Am fleißigſten hatte Hr. Weiß ſeinen alten Jakob ausgearbeitet. Im Hauſe bemerkten wir eine ſchauerliche — Kälte, die wohl auch nicht ohne Einfluß auf die Spielenden bleiben konnte.

Wiener Konzertbericht.

Philharmoniſche Konzerte.

Viertes Konzert des zweiten Cyklus, am 19. Februar.

/. — Das letzte philharmoniſche Konzert begann mit Schumann's Ouvertüre zu „Manfred“, eine durch nichts gerechtfertigte Wahl, da ja der ganze „Manfred“ bereits ein Repertoirſtück der Geſellſchaftkonzerte iſt, die Ouvertüre für ſich allein daher nur noch ein abgeſchwächtes Intereſſe bietet und auch zur Einzelvorführung ſich gerade weniger eignet, — während ein

Digitized by Google

reicher Schatz gerade von Ouvertüren deutſcher, franzöſiſcher und italieniſcher Meiſter (Cherubini) eine Wiedervornahme weit eher erklärt und erheiſcht. Eine ſolche Neuinſceneſetzung war die dankenswerthe Aufführung der Méhul'ſchen Ouvertüre „La chasse du jeune Henri“ als dritte Programm-Nummer, eines friſchen Muſikſtückes von großer Wirkung. Die zweite Nummer war eine ziemlich matte Novität, die Kompoſition eines ruſſiſchen Gedichtes „Die Nixe“ — von Lermontoff, ſchlecht verdeutſcht von Sprato — aus Rubinſtein's allzu freigebiger Feder. Die Kompoſition iſt für Altſolo, Chor und Orcheſter; trotz der Mitwirkung des Frl. Bettelheim konnte ſich das Publikum nicht ſonderlich dafür erwärmen. Um ſo größere Freude und Beifall weckte die Haupt- und Schlußnummer, Mendelsſohn's Muſik zum „Sommernachtstraum“, unter Mitwirkung der Frl. Tellheim und Bettelheim als Geſangsſoliſtinnen und der Fr. Gabillon als Deklamatrice.

Die philharmoniſchen Konzerte, welche mit dem eben beſprochenen für dieſes Jahr ihren Abſchluß fanden, haben den Anforderungen, die man an ihre Leiſtungsfähigkeit zu ſtellen pflegt, im Ganzen wohl entſprochen. Bezüglich des Programms gehen ſelbſtverſtändlich die Anſichten ziemlich grell auseinander: die Einen finden, daß das Novitäten-Kontingent — je ein Werk von Schumann, Eſſer, Bargiel, Liſzt und Rubinſtein, worunter nur Eſſer und Liſzt mit umfangreicheren Werken vertreten ſind — ein ziemlich mageres war; die Andern möchten zum mindeſten eines derſelben — Liſzt's „Taſſo“ — auch nach daraus ſtreichen. Man ſieht, wie ſchwer es für die Unternehmung iſt, mehrſeitig ſich äußernden Wünſchen zu entſprechen. Wir unſererſeits bleiben unſerem Prinzip auch hier getreu: möglichſte Berückſichtigung der lebenden Komponiſten einerſeits, und aus dem alten Repertoir das Beſte zu verlangen, indem wir, im Fall ein Opfer nothwendig wäre, lieber eine oder die andere muſikaliſche Kurioſität aus der Zopfzeit oder die ſchwächeren Werke der nachklaſſiſchen (Schumann'ſchen) Zeit ausſcheiden möchten.

Die Orcheſterleiſtungen unſerer Philharmoniker mit ihren großen Vorzügen und kleinen Schwächen hielten ſich auch heuer auf jenem gewohnten Niveau einer gleichmäßigen und gemäßigten Wärme und Präciſion, wie ſie den Traditionen dieſes Körpers und auch dem Temperament ſeines dermaligen hochgeſchätzten Leiters naturgemäß entſprechen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

K. W. **Brünn.** (Hr. Frieſe a. G. Repertoir- und Perſonalverhältniſſe. Standale.) Das Gaſtſpiel des Hrn. Frieſe vom Theater an der Wien, welches von ſehr günſtigem Erfolge begleitet war, ſieht doch wieder einem Armuthszeugniß gleich, welches der Direktion ausgeſtellt wurde; da ein Benefiziant mit dem einheimiſchen Perſonale nicht wagt, in der beſten Theaterzeit ohne außergewöhnliche Zugkraft das Publikum in das Theater zu locken. Hr. Frieſe ſpielte in den kleineren Piecen „Blicken Sie in den Spiegel“, „Der Nachbar zur Linken“, „73 Kreuzer des Herrn Stutzelberger“, und am zweiten Abende in der Parodie „Margarethe und Fäuſtling“. Wir ſind gerade nicht durch ausgezeichnete komiſche Kräfte verwöhnt, und ſo iſt es auch doppelt erklärlich, daß Hr. Frieſe durch ſein friſches, mit vielen draſtiſch wirkenden Einzelnheiten gewürztes Spiel das Publikum in die heiterſte Stimmung verſetzte. Von den einheimiſchen Kräften unterſtützten den Gaſt die HH. Gutenthal und Wilte in ſehr verdienſtlicher Weiſe, während Frl. Beniſch (Margretl) durch ihr ſchwerfälliges Spiel nicht in den Rahmen paßte. Eine beſſere Darſtellerin der Baſe, als Fr. Dietz, läßt ſich nicht wünſchen. — Das Luſtſpiel „Rezept gegen Schwiegermütter“ fand auch hier freundliche Aufnahme, wozu wohl auch das charakteriſtiſche Spiel des Ehepaares Schweikhardt beitrug. — Total durchgefallen, ja ausgeziſcht wurde die Poſſe „Die Aepfel des Nachbars“. Was noch im franzöſiſchen Originale durch einige feine, witzige Pointen zu genießen geweſen wäre, wurde in der plumpen, gemeinen Verarbeitung geradezu widerwärtig. Die Schauſpieler ſchienen das Schickſal der Novität geahnt zu haben; denn niemand hatte ſich um ſeine Rolle ernſtlich bekümmert, und ſo eine ſchleuderhafte Darſtellung wurde ſchon lange nicht erlebt. — In der Oper gab es noch vor Beginn der neuen Saiſon eine förmliche Reaalution, und zwei unſerer erſten Sängerinnen haben das hierortige Engagement plötzlich verlaſſen. Die Primadonna Frl. Bywater, welche zwar nie beliebt, aber doch eine Stütze des Repertoirs war, kam mit Hen. Zöllner in einen Konflikt wegen Uebernahme einer Partie. Der kunſtſinnige (?) Leiter unſerer Bühne, welcher ſein Perſonal auf ſklaviſche Weiſe behandelt und in ſeinem Konverſationslexikon Worte führt, die ſogar gegen die Geſetze des Anſtandes verſtoßen, hieß Frl. Bywater zu jenem Geiſte der Finſterniß gehen, bei deſſen Namen fromme Chriſten ein Kreuz ſchlagen. Frl. Bywater nahm aber die Sache anders auf, als Hr. Zöllner glaubte, und reiſte zwar nicht in die Hölle, aber nach Temeswar ab. Die zweite Sängerin, Frl. Perechan, erklärte plötzlich, ſie könne nicht ſingen, weil ſie in „Liebesgeſchichten und Heirathsſachen“ debütiren wird. Sie nahm daher Abſchied als Azucena im Verdi'ſchen „Trauboudour“ und wurde ſehr freundlich — vom Publikum entlaſſen. So ſaß die Direktion plötzlich ohne Sängerinnen da, und außer der noch mit Frl. Bywater und Frl. Perechan aufgeführten Oper „Othello“, in welcher übrigens Hr. Graß (in der Titelrolle) die Effektſtelle „Die Falſche muß erbleichen“ recht wirkſam vortrug, hätte man glauben ſollen, die Opernmiſère fange erſt an. — Aber ein kluger Theaterdirektor hat immer ein Auskunftsmittel, und auf einmal erſchien auf dem Theaterzettel Fr. Wogritſch, die

Gemahlin des jetzigen Kapellmeisters, als Alice im „Robert“. — Das Debüt war von ziemlich befriedigendem Erfolge begleitet. Fr. Wagritsch hat eine, freilich nur in der höheren Lage, ausgiebige Stimme, es scheint ihr aber der gefühlsinnige Ausdruck im Gesange zu fehlen. Die weiteren Antrittsrollen werden jedenfalls Gelegenheit geben, die Leistungsfähigkeit der Sängerin eingehender zu beurtheilen.

!! Graz. (Theater: das Gastspiel der französischen Gesellschaft. „Lahengrin“. Die Redouten-Konkurrenz. Konzerte.) In diesen wenigen, als apharistisches Register (sogenannter „Spiegel“) aufgestellten, Worten liegt alles Merkwürdige kurz gefaßt, was unser theatralisches Leben seit meinem letzten Berichte so Interessantes geboten hat, daß es in Ihrem Blatte Erwähnung verdient. In erster Reihe ist wohl obenan die große Bemühung hervorzuheben, welche auf eine würdige Darstellung von R. Wagner's „Lahengrin“ hier verwendet wird. Man mag was immer für Ansichten über Wagner's musikalische Richtung haben, so wird man der genannten Oper doch einen bedeutenden Rang in der Opernliteratur unserer Zeit einräumen müssen, und zwar um so mehr, als diese eine an Schöpfungen so arme ist. Fließt auch die heiter sprudelnde Melodienquelle hier nicht, wie bei Mozart, wird auch hier nicht die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle aufgewühlt, wie bei Beethoven, so sind doch Erscheinungen wahrnehmbar, die im Zusammenhange mit der durch die vollkommenste Instrumentirung erweiterten Phantasie einzelne Effekte hervorbringen, wie sie bei den Altmeistern weder vorgekommen sind, noch vorkommen konnten, wenn auch die enragirten Klassiker sich noch so sträuben mögen, dies gelten zu lassen, und dadurch in ihrer ultra konservativen Gesinnung ebenso als Irrende erscheinen, wie jede Einseitigkeit sich von der Wahrheit entfernt. Ich will mich aus meiner Stelle eines Berichterstatters nicht in eine andere hinüber verlieren, der ich mich gar nicht gewachsen fühle, aber vor einer Gefahr der Unterschätzung dieser Musik möchte ich den unparteiischen Musiker freundlich gewarnt haben. — Ich wende mich nun zur Aufführung und darf sagen, daß, wenn schon die große Sorgfalt in der äußeren Ausstattung bei solchen Opern einer Provinzbühne zum Lobe gereicht, dies noch mehr bezüglich der relativen musikalischen Tüchtigkeit der Fall ist, die hier vom Chore, den Solis und dem Orchester in schöner Weise angestrebt wird. Die Elsa des Frl. Kletten und der Lahengrin des Hrn. Zottmayr sind die hervorragendsten Leistungen, und wenn letzterer Manches minder stimmkräftig und feurig, als sein Vorgänger, Hr. Graß, bringt, so gelingen ihm die lyrischen Stellen besonders und ist über die ganze Leistung eine wohlthuende Einheit und Ruhe ausgebreitet. Die Oper wird größtentheils sehr gut besucht. — Im Schauspiele hat der Gastrollencyklus der französischen Gesellschaft des Hrn. Laferrière eine interessante Abwechslung gebracht. Dem Repertoir der Franzosen will ich damit keineswegs das Wort geredet haben. Am besten gefiel die Darstellung der „Bataille de dames“, die Referent leider zu besuchen verhindert war; in der „Kamelien Dame“ war die Einzelleistung der Mad. Bauhelier eine in allen Theilen vorzügliche, ein getreues und demnach innerhalb der Grenzen des Aesthetischen gehaltenes Bild des Pariser Demi monde, wo in manchem durch Elend und Verhältnisse verworfenen Mädchen neben dem höchsten äußeren Leichtsinn viel tiefes Gefühl, manche edle Regung, mancher Funke zum Besseren schlummert, wenn nur günstige Chancen da sind, ihn anzufachen, und solch' ein Wesen zu erheben, die besseren Keime zu wecken. Laferrière war an dem Abende matt und brachte nur ein paar Scenen zur Geltung. In den „Memoiren des Teufels“ hat Hr. Laferrière mit der Erinnerung an die in ganz Deutschland bekannte Leistung Emil Devrient's zu kämpfen. Manches brachte er sehr gut, namentlich die Enthüllungen der Missethaten des Ballgebers. James, Omer und Mlle. Mariani schienen uns die nächstbesten Kräfte; diesen reiht sich würdig Mlle. Milla an, welche die Ehestandsbletten etwas stark aufgetragen, aber sehr lebhaft spielt. Das Ensemble ist bei den Franzosen sehr gut, da könnten die deutschen Schauspieler Manches profitiren, ebenso an Manieren. Referent, der im August v. J. das Théâtre français und das Théâtre du châtelet in Paris besucht hat, findet die Gesellschaft im Ganzen untergeordnet. „Le joueur de Mannheim“ hat keinen Anklang gefunden. Das Haus war bei allen Vorstellungen der Franzosen sehr gut besucht. Im Ganzen hat aber Kreibig doch gar zu viel Kämpfe zu bestehen. Wie bekannt, ist mit der Unternehmung des Grazer landschaftlichen Theaters zugleich die Berechtigung verbunden, im landschaftlichen Redoutensaale im ersten Stock des Theatergebäudes Maskenbälle zu geben; dieses ist nun durch die von Czernitz im Thalia Theater in ungemein großen Räumen gegebenen Redouten völlig illusorisch gemacht, da der Besuch in letzteren immer enorm ist, 2000 Personen und darüber, in ersteren ebenso viel hundert, höchstens 3—500 Personen, wenn auch aus besseren Klassen, so darum nicht einträglicher. Referent würde in Ihr Fachblatt die Maskenbälle nicht hereinziehen, wenn diese Wahrnehmung nicht leider schlimm entscheidend für das Theater werden könnte. Wir wollen indessen das Beste hoffen. — Die beiden Gesangvereine: der Grazer Männergesangverein und der akademische Gesangverein, haben je ein Konzert gegeben, welchen aber der Referent nicht beiwohnte.

F. Prag. (Gastspiele und Novitäten.) Zu Ende des ersten Direktionsjahres dürfte unsere Oper einige ihrer besseren Kräfte verlieren; von den HH. Rabinson und Eilers, welcher letztere nach Koburg abgeht, ist dies bereits gewiß, Gerüchte wallen auch Fr. Kainz-Pranse und Hrn. Bachmann zu den Abgehenden zählen. Für Hrn. Rabinson wurde nach einem siebenmaligen, meist glücklichen Debüt Hr. Eghardt aus Graz engagirt. Er sang den Luna, Tell, Belisar (2 Mal), Czaar Peter in „Czaar und Zimmermann“ Asthan und Höel in „Dinorah“, am besten den Belisar. Hr. Eghardt ist ein gut geschulter, routinirter Sänger mit einem kräftigen, wiewohl nicht mehr jugendfrischen Organ, welches sich für heroische Partien besonders eignet; für lyrische scheint sein Vortrag nicht gefühlvoll genug zu sein. Im Ganzen hat die Oper an ihm eine gute Acquisition gemacht. Für das Fach des zweiten Baß, welches Hr. Eilers bisher mit so großem Eifer vertrat, soll Hr. Larrmann aus Graz debütiren. Im Schauspiel versuchte sich Fr. Bethge-Truhn aus Schwerin vier Mal, nämlich als Phädra, Jungfrau von Orleans, Donna Diana und Katharina in „Die Widerspenstige“, aber ohne allgemeinen Beifall. Fr. Bethge bringt ein schönes

Exterieur, ein klangvolles Organ und einiges Verſtändniß mit; dagegen fehlt es ihr an ſelbſtändiger Auffaſſung, an richtiger Deklamation und an Anmuth der Bewegungen. Unvermittelt folgen ſich bei ihr hochpathetiſche und gefühlsweiche Töne, eine ſtete Unruhe begleitet ihre Aktion, und Spiel wie Vortrag verläugnen allzu oft das künſtleriſche Maß. Das Luſtſpiel ſcheint für Fr. Bethge die angemeſſenere Sphäre zu ſein, und in dieſer Richtung wird Frl. Parth aan ihr entſchieden übertreffen; wenn nun die Gaſtin an unſerer Bühne keinen Platz gefunden hat, ſa bleibt es noch immer fraglich, wer denn das Fach der Anſtandsdamen würdig vertreten wird. Wie mit dem Perſanal hat ſich die Direktion auch in dem Repertair zu größerer Regſamkeit aufgerafft und brachte wieder drei Naviläten, nämlich die zwei Luſtſpiele „Ein ſchlechter Menſch“ von Julius Raſen und „Sie hat ihr Herz entdeckt“ von Wolfgang Müller v. Königswinter, dann die einaktige Operette „Spielmann's Lied“, Text van Obertänder, Muſik von Albert Eilers. Mit dem dreiaktigen Luſtſpiele „Ein ſchlechter Menſch“ hat der produktive Autar in glücklicher Weiſe die Bahn verfolgt, die er mit den „Kampromittirten“ betreten, und hat ſogar gegen dieſes erſte Werk, was die beſſere Vertheilung des Stoffes und das ſtrengere Einhalten des Luſtſpieltans betrifft, einen Fortſchritt gemacht. Das neue Stück baſirt auf der originellen Idee, daß ein junger Mann, dem bisher mit ſeiner Güte und Redlichkeit alle Bewerbungen mißlangen, das umgekehrte Prinzip verfolgt und ſich, um größeres Intereſſe zu erregen, den Anſchein eines „ſchlechten Menſchen“ gibt, welches Mittel ihn auch zum Ziele führt. Um dieſer Idee Wahrſcheinlichkeit zu geben, ſchuf der Dichter eine Reihe ſolcher Charaktere, welche vermöge ihrer Anlage geeignet waren, gerade um der vorgeſpiegelten Schlechtigkeit willen, ſich für den Helden des Stückes zu intereſſiren, theils um ihn zu beſſern, theils um aus ihm Vortheil zu ziehen. Auf dieſe Weiſe gelang es, die Durchführung gehörig zu motiviren. Da der Dichter auch auf die Beigabe komiſcher Scenen, von denen aber die zwiſchen Vater und Tochter doch zu heikel iſt, bedacht war und, wie ſtets, reichlich witzige Anſpielungen in den Dialag verwebte, ſa war der durchaus günſtige Erfalg gegründet. Dazu trug auch die Darſtellung weſentlich bei; Hr. Hallenſtein gab die Hauptfigur mit vielem Humar, an ihn reihten ſich die Damen Frey, Rattmayer, Keßler und Szegöſſy und die HH. Sauer, Haſſel und Kühns würdig an. — Auch das Luſtſpiel „Sie hat ihr Herz entdeckt“ war eine willkammene Erſcheinung; es führt ein Stück geſunden, friſchen Lebens vor, appellirt zwar an die naivſte Anſchauung des Publikums, aber mit einer ſalchen Einfachheit und Reinheit des Gefühls, daß es faſt unwiderſtehlich wirkt. Es wird freilich ſchwer, an eine Miranda in der Gegenwart zu glauben, aber abgeſehen davan hat der Dichter die Geſtalt der Hedwig, welche eben ſa ſehr an die Tochter des Zauberers im „Sturm“ erinnert, echt künſtleriſch gezeichnet. Frl. Rattmayer hat dieſe ſchwierige Aufgabe überraſchend gut gelöſt; fehlte es ihr auch an reichen Detailzügen, ſa bat ſie dagegen ein Bild voll Friſche und naiver Unmittelbarkeit. Das Stückchen und die Hauptträgerin desſelben, welche die HH. Kühns, Sauer und Haſſel, dann Fr. Szegöſſy wacker unterſtützten, gefielen ſehr. — Die Operette des Sängers Hrn. Eilers hatte bei der erſten Aufführung einen ſchwachen, bei der zweiten, noch einigen Kürzungen, einen etwas beſſeren Erfolg. Der Text zu „Spielmann's Lied“ hat wenig Anziehendes, behandelt die einfachſten Verhältniſſe und erſchwert dem Kompaniſten die Arbeit. Gleichwahl bot dieſer einzelne meladiöſe, anſprechende Nummern, namentlich das Lied des Spielmanns, den Hr. Eilers trefflich gab, und ein Gebet; im Ganzen aber vermißte man jene leichte und doch wirkſame Manier, in der Offenbach Meiſter geworden. Auch ſchadrte die Beſetzung der Roſe durch Frl. Beitl, welche weder mit ihrem Geſang, nach mit ihrer Proſa für die Operette paßt. Hr. Eichenwald und Fr. Hattenſtein befriedigten. — Am 14. d. M. eröffnete Hr. Mitterwurzer aus Dresden als Don Juan ein Gaſtſpiel; der Künſtler ſchien nicht gut disponirt zu ſein, weßhalb das Ständchen etwas matt ausfiel; dagegen griff er in die Enſembleſtellen tüchtig ein und wirkte durch ſein meiſterhaftes Spiel wahrhaft belebend auf die Umgebung. Die Donna Anna gab Frl. Schneider aus Danzig, vielleicht eine Aſpirantin auf das Primadonnenfach; als erſte Rolle iſt dies ein wahrer Prabirſtein, und nach dieſer Leiſtung und ihrer ſehr günſtigen Wirkung zu ſchließen, dürfte das Debüt van Erfalg ſein. Um nur vorläufig Eines zu erwähnen, beſitzt Frl. Schneider eine bedeutende Sicherheit im Geſange und Lebendigkeit des Spiels. — Schließlich berichten wir, daß die Direktion, veranlaßt durch ein nach dem erſten Jahre reſultirendes Defizit (van, wie es heißt, 34,000 fl.) beim Landesausſchuße um die Geſtattung der Erhöhung der Abonnementspreiſe nachgeſucht hat, welchem Geſuche ohne Zweifel willfahrt werden wird.

Kleine Chronik.

Neue Opern. Kapellmeiſter Barbieri, Komponiſt der „Perdita“, ſoll bereits an eine neue Oper denken, deren Text ihm Titus Ulrich aus Bulwer's „Letzten Tagen von Pompeji“ zuſammengeſtellt hat. Maillart wird eine Oper „Le Cid“ ſchreiben. Flotow ſall dem hieſigen Carttheater eine Operette mit einem Text van Grandjean zugeſagt haben.

Moderne Beiträge zur Geſchichte der Cenſur. In Rom wird „Fauſt“ wie überall gegeben. Aber Mephiſta iſt dort kein Teufel, ſondern ein phantaſtiſcher Arzt, welcher ſeinen Zögling und Patienten Fauſt in der Welt herum, aon Klima zu Klima, von Abenteuer zu Abenteuer führt!! — In Paris iſt Legauvé's neues Stück: „Les deux reines de France“, mit melodramatiſcher Muſik van Gonnad, in den Hauptrallen für die Riſtori und Beauvallet beſtimmt, von der Cenſur verboten worden. In der Schilderung der Streitigkeiten zwiſchen Philipp dem Schönen von Frankreich und Banifaz VIII. agitirt es gegen die weltliche Macht des Papſtes, was der Regierung im Augenblick ungelegen kommt. Dach erſcheint das Stück im Journal des Débats gedruckt.

In Weimar ſoll, wie die „Neue Berliner Muſikzeitung“ meldet, die Oper „Der Cid“ van Peter Carnelius am 8. April, zum Geburtsfeſte der Großherzagin in Scene gehen. — Die Hof- und Abonnements-Kanzerte führten nebſt Cherubini und Verdi, Raſſini und Beethoven, Berliaz

und Schubert, auch ein Manuskriptwerk von Karl Götze („Eine Sommernacht", symphonische Dichtung), Bearbeitungen Schubert'scher Lieder von Karl Stör und die Produktionen des Harfenvirtuosen Oberthür aus London vor.

Das sechzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig am 16. d. M. wurde durch eine Orchester-Suite von Joachim Raff eröffnet. Frl. Preßler aus Berlin trug die Arie: „Verzeihung edler Sieger" aus Händel's „Herakles" und „Ach, ich habe sie verloren" aus Gluck's „Orpheus" vor und Hr. Landgraf spielte Adagio und Rondo für Klarinette von Weber; den Beschluß machte Mendelssohn's Symphonie in A-moll (Nr. 3).

Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner in Leipzig gab am 13. Februar im Gewandhaussaale sein Konzert. Das Programm enthielt: Psalm 150, für Männerchor und Orchester komponirt von F. Lachner; Arie aus der „Schöpfung", Chöre von Reinecke und Schubert; Romanze und Rondo aus dem E-moll-Klavierkonzert von Chopin; Lieder für Männerchor von V. E. Neßler, F. Lachner und Silcher; Scenen aus der Frithjof Sage für Solostimmen, Männerchor und Orchester, komponirt von Max Bruch (Manuskript, zum ersten Male).

In Hamburg brachte Hr. Julius Stockhausen am 10. Februar Haydn's „Schöpfung" und Mendelssohn's 114. Psalm in der Michaeliskirche zur Aufführung, wobei als Solisten Frl. Georgine Schubert und Hr. Gunz aus Hannover und Hr. Adolph Schulze aus Hamburg mitwirkten.

Brachvogel's „Prinzessin Moulpensier" und P. Heyse's „Hans Lange" sind nun auch in Leipzig zur Aufführung gekommen.

Die „Beseda umělecká" in Prag veranstaltete am 18. d. M. auf der Sophien-Insel einen Festabend zur Feier der Wiedergenesung ihres Vizepräsidenten, des Professors Purkyně. — Das zweite Konzert des Cäcilienvereines in Prag brachte am 10. d. M. Félicien David's Symphonie-Ode „Die Wüste" und Niels Gade's Symphonie in A-moll. Das erstgenannte Werk war nicht, wie es in d. Bl. hieß, für Prag Novität; denn die erste Aufführung der „Wüste" war bereits am 3. April 1846, ebenfalls im Cäcilienverein. Den Tenorpart hatte diesmal Hr. Bernard, die Deklamation Hr. Fischer.

Lokales.

Franz Schieter, Vorstand des Männergesangvereins, ist am 20. Februar nach längerer Krankheit gestorben. Er gehörte dem Vereine seit der Gründung desselben im Jahre 1845 an, und war der dritte Vorstand (bis 1847 der Gründer August Schmidt, bis 1859 Egger). Schierer war ein Mann von nicht unbedeutender Bildung, die er sich durch rastlose Thätigkeit und eisernen Fleiß zu eigen gemacht hatte. Als Vereinsvorstand entwickelte er bedeutende Umsicht, praktischen Blick, große Energie, war stets bestrebt alle Gegensätze auszugleichen und hielt die Ordnung in den Vereinsangelegenheiten mit ängstlicher Genauigkeit aufrecht. Von makellosem Charakter, von sehr freisinniger politischer Gesinnung, genoß er die Achtung aller jener, die ihn kannten. Was Schierer seiner Familie gewesen, bewies der herzzerreißende Anblick seiner Hinterlassenen bei dem Begräbniß am 22. Der Männergesangverein hatte sich im Presbyterium um sein mit Trauerflor umhülltes Banner gruppirt, und sang ein Libera von Herbeck und einen deutschen Chor von Lortzing. Die große Karlskirche war überfüllt: alle musikalischen Vereine und Gesellschaften waren vertreten; desgleichen der Gemeinderath (dem Schierer angehörte) durch den Hrn. Bürgermeister und viele seiner Mitglieder. Ueber hundert Wagen folgten bis zum Friedhof, wo der Vorstand-Stellvertreter Hr. Billing dem Dahingeschiedenen einige herzliche Worte widmete, worauf Schierer's Lieblingschor „Die letzte Treue" von Storch, angestimmt wurde.

Im Burgtheater kam vorgestern das von der Crèche-Akademie bekannte, und von vielen Seiten als die Fortpflanzung des Menschengeschlechtes zu direkt behandelnde Stück „Mutterglück" denn doch zur Aufführung, und fand, Dank dem Karneval, der guten Darstellung und andern mildernden Gründen, eine den interessanten Umständen desselben entsprechende Aufnahme.

In Brachvogel's „Prinzessin Moulpensier" wird Hr. Lewinsky den achtzehnjährigen Ludwig XIV. spielen. Hr. Sonnenthal gibt den Tarascon und Frl. Wolter die Marie d'Orleans. Sonst sind noch beschäftigt die Damen Rettich, Hebbel, Kronser, Wetzel, die HH. Wagner, Gabillon, Franz, Förster, Herzfeld, Paulman, Korner, Buel, u. s. w.

Die Regisseurstelle, welche durch Fichtner's Abgang am Burgtheater vakant geworden, ist Hrn. Rettich verliehen worden.

Meyerbeer's „Dinorah" soll im Operntheater wirklich und wahrhaftig noch in dieser Saison, also noch im März in Scene gehen. Die Gastin Frl. v. Murska singt die Titelrolle, als Tenoristen hat man Hrn. Eppich aus Graz dazu bestellt, welcher durch die Gefälligkeit des Direktors Kreibig die endliche Aufführung der genannten Oper ermöglicht. — Vielleicht nimmt man noch andere Mitwirkende aus Klagenfurt zu Hilfe; wenigstens ist die dortige Bühne unserer Hofoper so eben auch mit einer Aufführung der „Dinorah" vorangegangen.

Die französische Gesellschaft beschloß vorgestern ihren kurzen Gastrollen-Cyklus mit dem einaktigen Vaudeville „L'amour qu'est qu' c'est que ça", einer Deklamation von Plouvier „Le chevalier Printemps", gesprochen von Dlle. Dambricourt, dem Scribe'schen „Bataille de Dames" und dem vierten Akt der „Dame aux camélias".

Konzerte der nächsten Woche: morgen Sonntag Mittags Musikvereinssaal: Mad. Biard Louis, Pianistin, II. (unter Mitwirkung des Operntheater Orchesters und der Fr. Falconi); Donnerstag 2. März, Abends Musikvereinssaal: Hr. Louis Engel, Harmonicumspieler.

Briefkasten der Redaktion. 18 — 24. Februar !! in Graz. Dr K in Mannheim Erhalten. — A. v W. Breslau Wird brieflich beantwortet — H. H. in München: Abgesandt.

Briefkasten der Expedition. Dr G....r in Berlin Von der Redaktion ihre Zuschrift empfangen, Alles genau beachtet und besorgt. — A v. W. ...n in Breslau: Verlangtes abgesandt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 9. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 4. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 8 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. Von Wilhelm Kuffka. — Das Instrumenten Museum des Pariser Konservatoriums. Von Ernst Parthe. — Der Tonkünstlerverein in Dresden. — Musikalische Literatur („Ein Skizzenbuch von Beethoven"). — Wiener Theaterbericht. Opernheater („Der Prophet", Frl. Steble, „Die lustigen Weiber von Windsor"). — Wiener Konzertbericht (Fr. Viard-Louis). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Dresden). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. *)

Von Wilhelm Kuffka.

Das Mannheimer Nationaltheater — so hieß es von Beginn an, erst im Anfang dieses Jahrhunderts fügte es die Bezeichnung: Hoftheater hinzu — datirt sein Bestehen vom 1. September 1778.

In einem Promemoria vom 18. März 1799 an den Kurfürsten Maximilian von Bayern schreibt Freiherr v. Dalberg:

„Das Mannheimer Nationaltheater, welches dem Staatsminister Freiherrn v. Hompesch seine ursprüngliche Stiftung zu danken hat, wurde mir im Jahre 1778 zur Aufsicht und dauerhaften Erhaltung durch ein höchstes Reskript dd. Mannheim 1. September 1778 übertragen. Der höchste Endzweck dieser Nationaltheaterstiftung war: Entschädigung der Mannheimer Bürger und Einwohnerschaft für den Abgang des Hofes und der Geld verzehrenden zahlreichen Dienerschaft durch einen Circulationsfonds, welcher zum allgemeinen Vergnügen sowohl als zur sittlichen Bildung des Publikums fortdienen sollte. Zu diesem Behuf wurde gleich in obgedachtem höchstem Reskripte freies Orchester und ein jährlicher, in monatlichen ratis an die Theaterkassa zu zahlender Beitrag aus Kammermitteln von 15,000 fl. zugesichert."

Es war demnach ebenso ein materieller Zweck, welcher bei der Gründung des Theaters verfolgt wurde, wie ein sittlicher, durch künstlerische Mittel zu erzielender. Ein Glück, daß dem so war. Denn das letztere Motiv allein würde nicht hingereicht haben, das Bestehen des Theaters über jene kritischen Zeiten, welche später im Gefolge des Kriegs und der zunehmenden Mittellosigkeit hereinbrachen, hinwegzubringen. Was sonst der Kunst wesentlichster Nachtheil ist, ihre Pflege nicht um ihrer selbst willen, sondern um Geld mit ihr zu verdienen, das sollte ihr hier zum größten Vortheil gereichen.

Entschädigung der Mannheimer Bürger und Einwohnerschaft für den Abgang des Hofes stand also in der Stiftungsurkunde obenan. Karl Theodor, der Kurfürst von Pfalzbayern, hatte außerordentlich viel für Mannheim gethan, das heißt in dem Sinne des Wortes, wie es in der damaligen Zeit aufgefaßt wurde, wenn ein Fürst seiner Residenz die mitunter zweifelhaften Wohlthaten großen Geldaufwandes zukommen ließ. Mit dem Anfang des Jahres 1778 sollte dieser Glanz sein Ende erreichen, da durch den Tod des Kurfürsten Maximilian Joseph des Dritten von Bayern das ganze Land an den einzigen Erben von der Pfälzer Linie fiel und mit der Uebersiedelung des Hofes in die größere Residenz Bayerns, nach München, jene Quellen zu versiegen drohten. Bei der Vorliebe für Mannheim und das benachbarte Schwetzingen, seine dem französischen Vorbild von Versailles

*) Aus dem unter der Presse befindlichen, demnächst bei J. J. Weber in Leipzig erscheinenden Buch „Iffland und Dalberg" Geschichte der Kunstlichen Theaterzeit Mannheims, nach den Quellen dargestellt von Dr. Wilhelm Kuffka. — Vor Jahren schon schrieb Louis Schneider über die Mannheimer Theaterakten und die Papiere des Mannheimer Theaterausschusses der Iffland-Dalberg'schen Zeit, deren Durchsicht ihm vergönnt war: „Möge auch dieser Schatz für die Schauspielkunst und die Geschichte der Bühne einst gehoben werden". In dem erwähnten Buch, aus welchem wir jetzt den ersten Abschnitt mitzutheilen in der Lage sind, wird dies vollständig der Fall sein.

nachgemachte Lieblingsschöpfung, lag es daher Karl Theodor sehr nahe, der Stadt für den großen Verlust einen einigermaßen genügenden Ersatz zurückzulassen, der Minister v. Hompesch bedurfte deshalb nicht großer Ueberredungsgabe, den Kurfürsten dazu zu bestimmen.

Mehr dürfte es vielleicht Wunder nehmen, daß gerade in der Errichtung eines Theaters ein Entgelt für die sicheren Verluste erblickt wurde, daß man überhaupt, bei den Anschauungen der damaligen Zeit, in dem Theater einen Anziehungspunkt dauernder Art und sogar von pekuniärer Einträglichkeit, unmittelbar und mittelbar, erkannte. In jenen Zeiten hatten die Privatbühnen, und selbst die besten Unternehmungen, wie die Schröder's in Hamburg, fortwährend mit der Sorge um ihre wenig blendende Existenz zu kämpfen und die wenigen Hofbühnen bestanden nur durch den Willen und die Laune ihrer fürstlichen Ernährer, die mitunter nicht einmal Zuschauer genug für die auf ihren Willen gegebenen Vorstellungen fanden, selbst wenn der Eintritt unentgeltlich war. Es kann daher nur in der tieferen Erkenntniß des Kurfürsten Karl Theodor von dem Wesen der dramatischen Kunst, von der in ihr liegenden Kulturfähigkeit und dem daraus mit der Zeit entspringenden materiellen Anziehungsvermögen der Grund dafür gesucht werden, daß die Errichtung eines Instituts beschlossen wurde, welches in sich den Keim trug, der Stadt, für die es bestimmt wurde, wesentlichstes Kleinod zu werden. Und allerdings lag dieser Zug in dem Wesen dieses Herrschers, der für Alles, was Kunst und Wissenschaft betraf, namentlich deutsche Kunst, mehr Verständniß und mehr Herz hatte, als die meisten seiner zahlreichen Vettern auf den unzähligen großen und kleinen deutschen Thronen der damaligen Zeit.

Iffland erzählt in seiner theatralischen Laufbahn: „Wir sahen gleich in den Tagen nach unserer Ankunft in Mannheim alle edlen und schönen Institute, die der Kurfürst Karl Theodor mit freigebiger Hand den Wissenschaften gewidmet hat. Er hat bei dem Antritte seiner Regierung so vieles noch in Ruinen gefunden, nach seiner vieljährigen Regierung ist so manches jetzt wieder zertrümmert worden, und dennoch ist so vieles noch erhalten worden, dessen ich mich mit frendiger Rührung erinnere. Der Kunstfreund findet überall seine Spur, in seinem Thun seine Gesinnungen. Der Nachwelt wird sein Name gegenwärtig sein. Sie fröhnt nicht dem Geiste des Augenblicks; indem sie scheiden wird, was auf seine Rechnung gehört, was nicht darauf gehört, was er wollte, wo und warum sein Wille manchmal gehemmt, entstellt wurde, wird sie Karl Theodor einen Platz anweisen, der ihm gebührt". — „Dieser Kurfürst", fährt Iffland fort, „ist unter den mächtigen deutschen Fürsten der erste, welcher schon vor langen Jahren für deutsche Literatur sich laut entschieden, sie unterstützt, geehrt hat. Er setzte sich aus eigenem Triebe in Verbindung mit deutschen Dichtern. Einige haben sein Entgegenkommen so kalt aufgenommen, daß die Beharrlichkeit dieses Fürsten eben so für sein Herz, als für seinen Geist spricht. Er war der erste deutsche Fürst, der das Französische Theater entließ, und ein deutsches Hoftheater errichtete. Er zuerst hat 1775 deutsche große Opern gegeben, und dieses bei den Hoffeierlichkeiten 1776, 1777 fortgesetzt. Sein Zweck bei Errichtung der deutschen Gesellschaft zu Mannheim ist unverkennbar".

Das deutsche Hoftheater, von welchem Iffland spricht, war im Jahre 1776 gegründet worden. Die Truppe des Theater-Prinzipals Marchand, deren Standort Mainz war, die aber Mannheim im Jahre 1775 besuchte, hatte den Kurfürsten zum Entschluß gebracht, ein eigenes Theater zu errichten. Das Arsenal wurde zu einem Theater umgebaut. Die neueingerichtete Bühne war nur zwölf Schritte breit, — das erkannte man damals für den angemessenen Raum für das Schauspiel. Man unternahm es, aus der Balletschule die nöthigen Schauspieler zu bilden, man berief Lessing und Eckhof zur Organisation und zu dem Amt eines Lehrers der Grundsätze der Dramaturgie. Beide lehnten jedoch den Antrag ab. Da nun die Schule unter einem ganz unfähigen Lehrer, Namens Lorenzo, und bei völlig rohen Zöglingen, mit denen er beim Buchstabiren anfangen mußte, keine Erfolge versprach, so zog der Kurfürst — mit Nichtachtung einer inzwischen erlassenen Berufung der Seyler'schen Gesellschaft — die Marchand'sche Truppe zu seiner Bühne herbei.

Die Verlegung der Residenz nach München hatte die natürliche Folge, daß der Kurfürst sein Theater mit dorthin nahm. *) Demnach mußte für Mannheim,

*) Das Münchner Hoftheater, unter der Oberleitung unverständiger Hofschranzen, erreichte keine höhere Stufe, obschon ihm viel glänzendere Existenzmittel gewährt wurden, als dem jungen Mannheimer Institut Aber Mannheim hatte eben einen Dalberg zum Führer, und dieser Eine wog die glänzendsten Zuschüsse auf.

um die wohlwollenden Absichten des Landesherrn zu erfüllen, ein neues Bühnenwesen geschaffen werden. Hier hing nun Alles davon ab, eine Persönlichkeit zur geeigneten Einrichtung, Ueberwachung und Fortführung des Unternehmens zu finden, und wenn die Wahl so wunderbar glücklich ausfiel, wie es mit dem Freiherrn v. Dalberg der Fall war, so läßt sich jetzt in der That schwer sagen, ob dem Kennerblick Karl Theodor's dafür das Verdienst zuzuschreiben, oder ob nicht vielmehr eine besondere gütige Fügung des Schicksals darin zu erkennen ist, welches gerade damals in der Person Dalberg's alle jene Eigenthümlichkeiten vereint hatte, denen die nöthige Produktionskraft für das neue und schwierige Beginnen innewohnte. Wie dem auch sei, für die dramatische Kunst und ihre Fortentwicklung in Deutschland bleibt es von unvergänglichem Werth, daß zur rechten Zeit ein Dalberg da war.

Wolfgang Heribert Reichsfreiherr v. Dalberg, im Jahre 1749 geboren, in einem Jahr mit dem Altmeister Goethe, war der Sprößling aus dem alten edlen Geschlecht der Dalberge, dessen schon im frühesten Mittelalter in der deutschen Geschichte Erwähnung geschieht. Das Alter des Adels hatten die Dalberge mit manchem Andern gemein; was sie aber besonders auszeichnete, das war ihre wahrhaft edle Gesinnung, welche von jener aristokratisch sein sollenden, junkerhaften Ueberhebung nichts wußte, deren Handlungen vielmehr überall, ohne Absichtlichkeit und Schaugepränge, den Stempel des „noblesse oblige“ trugen. In dieser humanen Sinnesart und Denkweise lag die Begründung für den warmen Zug nach Kunst und Poesie, welcher vielen Dalbergen gemeinsam war. Ganz besonders hatte sich derselbe, in dem trefflichen Manne ausgebildet, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er schon in jungen Jahren seiner Muse manche Früchte abgewann, so wie er offenbar später in den Mannheimer Hofkreisen durch sein feines Verständniß und seine liebevolle Empfänglichkeit für die dichterische und ganz besonders für die dramatische Produktion die Autorität eines geschmackvollen und intelligenten Beurtheilers in diesen Dingen sich erworben haben mag. Ein bedeutendes Vermögen — das Stammschloß Hernsheim bei Worms gehörte Hrn. v. Dalberg — setzte ihn in den Stand, seinen Neigungen durch Reisen und Anschaffung aller werthvollen Hervorbringungen im Gebiete der schönwissenschaftlichen Literatur Genüge zu thun. Die dienstliche Stellung, die er in der Regierung der Pfalz einnahm that darin wenig Eintrag, und so konnte er das Gewicht, welches ihm Geburt und Würden verliehen, ebenso mit materiellen wie mit geistigen Kräften vereinen und sich zu einer imponirenden Bedeutung bringen, welche durch ihren individuellen Einfluß bei dem aufzuführenden Bau mehr als einmal als kräftigste Stütze sich bewähren sollte.

Vom 1. September datirt das vom Kurfürsten an Dalberg erlassene Handschreiben; er ging baldigst an seine Ausführung. Aber so leicht war dies nicht. Damals kannte man — wohl nicht zum Unglück für die Kunst — das moderne Institut der Theateragenturen noch nicht, welche auf Anfrage nicht ein, sondern wo möglich gleich ein Dutzend Theater in allen Fächern zu besetzen vermögen. Die Zahl der Bühnenkünstler war eine geringe, die Orte, an die man sich des Bedarfs halber wenden konnte, kurz beisammen. Der Wiener Schauspieler Müller sagt von seiner im Jahre 1776 unternommenen Rundreise in Deutschland: „Ich habe dreihundert und elf Subjekte kennen gelernt, und unter diesen nur siebenzehn, von denen man sagen kann, sie haben ihre Kunst studirt“. Daß er Recht hatte, geht schon aus der Aengstlichkeit hervor, mit welcher man überall, wohin er kam, die besseren Talente vor ihm hütete, sie nicht auftreten ließ, seine Zusammenkünfte mit ihnen überwachte. In Gotha ließ der Herzog ihn von einem Offizier förmlich in Observation nehmen, und nur Singspiele und unbedeutende Stücke durften während seines Aufenthaltes gegeben werden. Das liberal dotirte kaiserliche Nationaltheater war, wie die zauberhafte Magnetinsel aus dem Meere, verlockend heraufgestiegen, man fürchtete, die guten Talente davon angezogen zu sehen und wußte sie nicht zu ersetzen. Es war also eine mühsame Arbeit, die Aufgabe zu lösen, die größte Geschicklichkeit gehörte dazu, selbst der Apparat diplomatischer Negotiationen und heimlicher Missionen mußte in Anspruch genommen werden, wie wenn es sich in der That um eine „Haupt- und Staatsaktion“, wie dazumal die großen Schauspiele noch genannt wurden, gehandelt hätte.

Um die nöthige Gesellschaft zu erhalten, wandte sich Hr. v. Dalberg zunächst an Brockmann, den berühmtesten Hamletdarsteller seiner Zeit, nach Wien. Am 16. September 1778 fragte Dalberg brieflich bei ihm an, ob er geneigt sei, die Direktion des Mannheimer Theaters zu übernehmen, beziehungs-

weiſe eine deutſche Schauſpielergeſellſchaft nach Mannheim zu bringen. Als Zuſchuß wurden 15,000 Gulden angebaten, ferner zwölf Perſanen im Orcheſter, Theaterdekarationen und Garderade frei. In ſeiner Antwart vom 23. desſelben Manats erklärt ſich Brackmann dereit, in Gemeinſchaft mit dem edenfalls in Wien engagirten Schauſpieler Stephanie dem Jüngeren auf das Anerdieten einzugehen, aber nur für Schauſpiel „ohne Operette und Ballete", und zwar auf die Dauer van 6 Jahren. Nachdem ſich dieſe Unterhandlungen zerſchlagen, wurden ſalche mit dem Schauſpielunternehmer Abt in Münſter angeknüpft. Auch dieſe führten nicht zum Ziel. Um varerſt dem Bedarf einigermaßen zu genügen, wurde mit dem Theaterdirektar Seyler, der, wie ſchon geſagt, damals in Mainz ſpielte, ein Kontrakt gemacht, wonach ſich dieſer verpflichtete, alle Samntage in Mannheim zu pielen, eine Einrichtung, die dis gegen Oſtern nächſſten Jahres Stand hielt, dann aber aufhörte, weil die Seyler'ſche Geſellſchaft auseinander ging. Inzwiſchen wurden Verſuche gemacht, vom Dresdener Theater, welches der Prinzipal Bandini mit ſeiner Geſellſchaft führte, die geeigneten Perſönlichkeiten für das Unternehmen zu gewinnen und daſür die Bemühungen des kurpfälziſchen Geſandten in Dresden, Freiherrn v. Halberg, in Anſpruch genammen.

Unterm 15. Februar 1779 antwartet dieſer auf ein dahin gerichtetes Schreiben Dalberg's: „Hachwahlgebarner Reichsfreiherr! Aus meiner Ew. Hachwohlgeboren und des Freiherrn v. Oberndorf *) Exzellenz ahngeheuchelt gewidmeten Verehrung können Höchſtdieſelben ſchon ermeſſen, wie ſehr ich es mir zur angenehmen Pflicht mache, hochdero Befehlen jederzeit genau nachzukammen, und eden darum werde ich ſuchen, alles Mögliche zur Aufmunterung der Mannheimer Schaudühne deizutragen. Es iſt aber dieſer Auftrag wegen beſanderen Umſtänden mit Beſchwerlichkeiten verknüpfet, die ſich vielleicht aller Mühe ahngeachtet, nicht wohl werden heben laſſen; denn eines Theils haben die bei hieſiger kurfürſtlichen Schaudühne aufgeſtellten Akteurs und Aktricen ſich auf einige Jahre mit dem Entrepreneur Hrn. Bondini in eine Verbindung eingelaſſen, wavan ſie ſich vermuthlich nicht nach Willkühr losmachen können; zum andern werden die daher auszuſtellenden Schauſpieler nicht anders als unter Ihro Kurfürſtl. Durchl. höchſt eigener Genehmigung angenammen, würde es demnach ebenſo bedenklich als beſchwerlich ſein, nach ſalcher von dem Landesherrn ſelbſt getraffenen Wahl ein ader anderes Mitglied dahin zu überreden, ein ganz Sicheres mit dem ſa zu ſagen Unſicheren in entfernten Gegenden zu vertauſchen. Dieſe odwohl gegründete Anſtände werden mich dennoch nicht adhalten, dem Hrn. Reineke ader Brandes den mir aufgetragenen Varſchlag auf eine glimpfliche Art und ſo insgeheim zu machen, damit dieſe unſere Abſicht in keinem Fall affenbar werde. An meiner eifrigen Beſtrebung ſall es ſo wenig fehlen, als ich keinen Augenblick verabſäumen werde, über den Erfolg die ſchuldigſte Nachricht zu erſtatten".

Ein gleich darauf falgender Brief Halberg's vom 26. Februar ſagt: „Seit dem van Ew. Hochwohlgebaren mir gegebenen Fingerzeig zur Aufbringung eines tüchtigen Subjects, dem die Direction des Mannheimer Theaters könnte anvertraut werden, ging meine erſte Sorge dahin, die Geſinnungen ſawahl als die Verbindungen der hieſigen varnehmſten Acteurs unter der Hand auszuſpähen; ich war hierin auch ſa glücklich zu erfahren, daß Hr. Brandes nicht ungeneigt wäre, die Direction van einem anderwärtigen Theater zu übernehmen, und blieb dieſemnach nur noch der Punkt mit ihm ſelbſt zu erörtern übrig, ab nicht, bei ſeinem beſten Willen, ein getraffenes Engagement, aber ſanſtige Umſtände ihn behindern könnten, einem andern Berufe zu ſolgen? Ich habe es gewagt, mich eigends mit ihm über letzten Punkt zu unterreden und erſuchte ihn, mir ſeine Gedanken über dieſen Vorſchlag ſchriftlich mitzutheilen. Er übergab mir ſolche heut in beiliegendem Promemaria". Hr. v. Halberg bittet nun um weitere Inſtruktian, bemerkt übrigens in ſeinem Schreiben: „So viel kann ich wahl zum Voraus verſichern, daß mit dieſem Manne, dem Anſehen nach, wahl etwas Standhaftes zu machen wäre".

(Fortſetzung folgt)

*) Der Freiherr, ſpäterer Graf v. Oberndorf war als kurpfälziſcher Staatsminiſter zur Verwaltung der Pfalz vom Kurfürſten eingeſetzt worden

Das Inſtrumenten-Muſeum des Pariſer Konſervatoriums.

Von Ernſt Parthe.

An Sammlern und an Sammelluſt fehlt es unſerer Zeit wahrhaftig nicht. Man hat das hervorgeſcharrt, was Jahrtauſende lang im Wüſtenſande und unter der Aſche des Veſuvs begraben lag, man hat die klaſſiſchen Bauwerke Griechenland's demolirt, um Bruchſteine davon einige hundert Meilen weit in irgend ein Muſeum ſchleppen zu können, und wem Bilder und Antiken zu koſtſpielig ſind, der klebt Briefmarken aller Farben und aller Länder in ſein Album, ſammelt Photographien mehr oder minder berühmter Perſönlichkeiten. Um ſo auffallender iſt es demnach, daß dieſe lebhaft entwickelte Sammelluſt ein ſo reiches und intereſſantes Feld, wie das der Muſik iſt, bisher faſt ganz überſehen konnte. Von ſyſtemmäßigen muſikaliſchen Sammlungen hat man bisher nur muſikaliſche Bibliotheken angelegt, gerade die weit anregenderen und insbeſondere für den Dilettanten, der unter den Sammlern ſtets am reichſten vertreten iſt, viel lahnenderen Inſtrumenten-Sammlungen ließ man ſich bisher entgehen.

Alles, was in dieſer Richtung bis jetzt geſchehen iſt, beſchränkt ſich auf das Zuſammentragen einzelner werthvoller Stücke, insbeſondere auf die ſehr ſchätzbaren, aber jedenfalls überſchätzten Arbeiten der italieniſchen Geigenmacher. Man nennt z. B. mit Bewunderung die Sammlung des Grafen Caſtel-Barco in Mailand, die durch den Sammelfleiß ihres Beſitzers und durch viele Hunderttauſende von Franken einen unerhörten Schatz aufzuweiſen hat, nämlich vier vollſtändige Quartette von Joſef Guarnerius, Stradivarius, Nikolaus Amati und Stainer. Ein ariſtokratiſcher Muſikliebhaber in Antwerpen ſammelt ausſchließlich Stradivarius und hat mit aller Mühe und allen Mitteln bisher nur ſieben unbeſtreitbar echte Stücke auftreiben können, und drei ſpekulative Sammler in London, welche alles Zugängliche aufkaufen, um eine Geigen-Hauſſe zu Stande zu bringen, beſitzen ein Muſeum von ſiebenundvierzig Arbeiten der Cremoneſer Schule, Arbeiten von Guarnerius, Bergonzi, Stradivarius und Montagnana. In ganz Paris zählt man nur fünfunddreißig Violinen und acht Cello's von unzweifelhafter Cremoneſer Arbeit.

Sammlungen anderer muſikaliſcher Inſtrumente, welche alle Zeitalter und alle Kulturperioden umfaſſen, ſind bisher noch nicht ſelbſtändig angelegt worden. Alle ethnologiſchen und die meiſten techniſchen Muſeen haben derartige Inſtrumente aufzuweiſen, aber letztere ſtehen dort jedesmal nur in zweiter Reihe, ſie ſind eigentlich nur geduldet und bereiten bezüglich des ihnen zuzuweiſenden Platzes den Kuſtoden oft nicht geringe Verlegenheiten. Hat das Material des Inſtrumentes oder die darauf verwendete Arbeit irgend einen reellen, beziehungsweiſe künſtleriſchen Werth, ſo werden die alten Muſikinſtrumente unter die Koſtbarkeiten, unter die Elfenbein- und Moſaikarbeiten klaſſifizirt. Trompeten, Poſaunen, Zimbeln und Pauken werden faſt durchgängig in die Waffenſchränke geſtellt, und alles andere muſikaliſche Gerümpel, das nicht das Zeug dazu hat, zu paradiren, wird auf gut Glück dorthin geſteckt, wo ſich eben Platz findet und wo es am wenigſten im Wege liegt. So konnte es geſchehen, daß im Prager Muſeum noch vor wenigen Jahren Lauten und Theorben neben indianiſchem Federſchmuck und japaniſchen Pfeilen ſtanden und gewiß von manchem naiveren Beſucher für höchſt gefährliche Waffen roher Völker gehalten wurden. So geſchieht es heute noch, daß im Louvre, im Musée Cluny und im Conservatoire des arts et métiers die Muſikinſtrumente mit dem möglichſt Unpaſſendſten und Verſchiedenſten zuſammengeſtellt ſind und es wohl auch noch ſo lange bleiben werden, bis der glückliche Anfang, den das Konſervatorium der Muſik in Paris gemacht hat, zu einer durchgreifenden Reform der Muſeen in Bezug auf muſikaliſche Inſtrumente erſtarkt ſein wird.

Der Name Clapiſſon iſt in Paris ſowohl als im Auslande den Freunden der Muſik nicht fremd. Als Komponiſt, als Profeſſor am Konſervatorium und als Muſiktheoretiker wirkt Clapiſſon ſeit langen Jahren für ſeine Kunſt, und es wurde ihm die Ehre zu Theil, auf den grünſammtenen Polſterbänken des Institut de France unter den Akademikern einen Platz angewieſen zu bekommen. Ihm verdankt das Konſervatorium, Paris, Frankreich und alle jene Städte in Staaten, welche in die einmal gebahnten Fußſtapfen treten werden, die Idee der ſelbſtändigen Inſtrumenten-Muſeen und zugleich die Grundlagen der erſten Ausführung.

Clapiſſon iſt ſeit langen Jahren allen Pariſer Kunſthändlern und vielen auswärtigen als ein unermüdlicher Sammler der verſchiedenartigſten muſikaliſchen Inſtrumente bekannt. Die geringe Anzahl der mit ihm konkurrirenden Liebhaber ermöglicht es, daß er mit beſcheidenen Mitteln eine Sammlung zu Stande brachte, welche im Kreiſe ſeiner muſikaliſchen Freunde bald das größte

Digitized by Google

Intereſſe erregte. Nach zwanzig Jahren eifriger Forſchung und umſichtiger Wahl war dieſe Sammlung nicht nur ziemlich reichhaltig geworden, ſie enthielt auch viele Stücke, welche durch ihr wiſſenſchaftliches oder hiſtoriſches Intereſſe unter den muſikaliſchen Kurioſitäten den erſten Rang einnehmen. Von dem inſtruktiven Werthe einer derartigen in großem Maßſtabe und mit bedeutenden Mitteln angelegten Sammlung überzeugt, machte Clapiſſon dem Pariſer Konſervatorium den Vorſchlag, die Lehrmittel dieſes Inſtitutes durch ein Inſtrumenten-Muſeum zu bereichern. Die Direktion des Konſervatoriums nahm dieſe Idee mit Akklamation auf und ſchritt ſogleich an die Ausführung — indem ſie Hrn. Clapiſſon einlud, ſeine werthvolle und ſyſtematiſch geordnete Sammlung dem Inſtitute zu überlaſſen. Das Opfer, welches man hiemit dem eifrigen Sammler und Liebhaber zumuthete, war kein geringes, aber ſchließlich ſiegte der Patriotismus und der wiſſenſchaftliche Gemeingeiſt über den erklärlichen Egoismus des Raritätenbeſitzers. Clapiſſon's Sammlung ging in das Eigenthum des Konſervatoriums über, und damit der ehemalige Beſitzer von ſeinen ihm liebgewordenen Schätzen nicht gänzlich getrennt werde, ernannte man ihm zum Konſervator des neugegründeten Musée instrumental.

In den letzten Tagen des vorigen Jahres wurden die zwei kleinen Zimmer, in welchen die Clapiſſon'ſche Sammlung untergebracht iſt, dem Publikum geöffnet. Noch iſt wenig geſchehen, um die zahlreichen und intereſſanten Stücke in eine überſichtliche Ordnung zu bringen, und wer nicht von dem Schöpfer ſelbſt mit liebenswürdiger Freundlichkeit von Stück zu Stück geleitet wird, der ſieht eben nur eine Menge höchſt ſonderbarer Dinge, über deren Bedeutung und beſondere Beziehung die reichlich angebrachten Tafeln: „On ne touche pas les objets“ keine entſprechende Aufklärung geben.

Den werthvollſten Theil der Samulung bilden jedenfalls die Klaviere. Es ſind deren 16 in allen Größen und aus den verſchiedenſten Zeiten vorhanden. Gleich neben der Eingangsthüre ſteht ein prachtvoller Flügel, reich vergoldet und mit feinſter Malerei im Style Watteau's verziert; er ſtand einſt in Verſailles und gehörte der Königin Marie Antoinette. Zwei kleine Spinette, beide ſehr koſtbar ausgeſchmückt, tragen über der Klaviatur die Aufſchrift: Franciſci de Portalupis Veronensis opus 1523. Beide waren Eigenthum des Königs Franz I. Sie haben vier Oktaven, die Saiten ſind doppelt übereinandergezogen und werden mittelſt Federkielen geriſſen. Ein etwas größerer Flügel: „Hans Rükers me fecit Antwerpiae“, aus der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat zwei Klaviaturen übereinander zu je fünf Oktaven, die Beſpannung doppelt, die Saiten werden mittelſt Metallhämmern geſchlagen, und über jedem Tone iſt noch eine dritte Saite geſpannt, welche von dem Hammer nicht berührt wird und zur Verſtärkung des Tones angebracht iſt.

Einige intereſſante Kurioſitäten zeigen, wie bald ſich die Induſtrie des neuen Modeinſtrumentes bemächtigte. Aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts finden wir Klaviere, die in einer eleganten Damenſchatulle untergebracht ſind, Miniatur-Klaviere in Form eines mäßigen Folianten, der aufgeklappt zwei Oktaven bietet; Klaviere von ſechs Zoll Länge mit anderthalb Oktaven u. dgl. m. Sonderbar iſt die Idee, die Harfe mit dem Klavier zu verbinden; einen derartigen Verſuch zeigt ein kleines Querklavier, deſſen Taſten mit der rechten Hand angeſchlagen wurden, während die linke Hand die Akkorde auf der Harfe griff.

Eines der unſcheinbarſten Stücke müſſen wir noch erwähnen: ein Clavicord mit vier ein halb Oktaven, aus rohem Holz gearbeitet, ein Käſtchen zwei ein halb Schuh breit und zwei Schuh tief. Rechts von der abgegriffenen Klaviatur iſt ein Tintenfaß in den Rahmen eingeſetzt, links ein Behältniß für Schreibrequiſiten. Es iſt das Klavier Gretry's, das ihm ſeine zärtliche Freundin Madame de Loiſet zum Geſchenke gemacht, und auf welchem er im Garten ſeiner Eremitage zu Montmorency ſeine „Lucile“, „Zemire und Azor“, „Das ſprechende Bild“ komponirte.

Unter den Saiteninſtrumenten ſind ſechs Harfen von mannigfaltiger Konſtruktion mit Pedalen und Dämpfern beachtenswerth. Eine Unzahl von Lauten, Guitarren und Mandolinen hängen an den Wänden und haben mitunter auch vom techniſchen Standpunkte großen Werth. In einem Glasſchranke ſind die Prachtſtücke der Sammlung untergebracht, ein echter Stradivarius von beſter Sorte, wenn auch ſchlichter gearbeitet als andere Stücke desſelben Meiſters, und eine Violine von dem Tiroler Stainer, welche den Vergleich mit ihrem italieniſchen Nachbar nicht zu ſcheuen braucht und was Feinheit der Zeichnung, Eleganz der Ausführung anbelangt, noch den Vorzug verdient.

Ein anderer Glasſchrank enthält drei Violinen, welche ſpeziell für das Pariſer Muſeum ihre beſondere Bedeutung haben. Die eine gebrauchte Baillot durch

45 Jahre ſeines Lehramtes am Konſervatorium. Sie iſt ſtark abgenützt, das nackte Holz liegt am Rücken zu Tage; Baillot pflegte darauf mit den Fingern oder mit dem Bogen den Takt zu ſchlagen und dies oft ſehr kräftig, wenn die Uebungen ſeiner Schüler ihm nicht nach Wunſch gingen. Eine zweite war Eigenthum Rudolf Kreutzer's und eine dritte durch 37 Jahre das Schulinſtrument Habeneck's.

Wenn wir noch eine Violine aus Sèvres-Porzellan und zwei andere aus Horn und Schildpatt erwähnen, ſo dürften wir die wichtigſten Stücke genannt haben.

Die Holzharmonie iſt in dem Muſeum am ſchwächſten vertreten. Einige vorſündfluthliche Hoboen und Klarinette, deren bloßer Anblick ſchon den Ohren weh thut, liegen in einem Kaſten, daneben als Raritäten Oboen und Flöten aus Porzellan, ferner einige Flöten aus Glas, mit Silber beſchlagen und mit Steinen beſetzt, ehemals Eigenthum Friedrichs des Großen.

Auch die Blechharmonie iſt nichts weniger als reichhaltig, ja in vielen Inſtrumenten gar nicht vertreten. Dafür enthält ſie aber einige intereſſante Stücke aus dem Mittelalter und ſogar aus der Römerzeit. Unter den vielen ſonderbar geſtalteten Blasinſtrumenten fallen zwei bizarre Hörner in Form von Drachen auf, welche man unbedingt für chineſiſche Inſtrumente erklären würde, und doch ſind dieſelben zum allerchriſtlichſten Gebrauche erfunden und ausgeführt, ſie dienten im 15. Jahrhunderte bei den Feſtzügen der Päbſte in Rom, und wenn dieſe Drachenhörner ſchmetterten, ſank das Volk auf die Knie, um den Segen des h. Vaters zu empfangen.

In einer Ecke iſt eine kleine Sammlung hiſtoriſcher Geigenbögen aufgehängt. Vom primitivſten Fidelgeiger bis zum eleganteſten und modernſten Bogen ſind alle Wandlungen anſchaulich gemacht, welche dieſer Zauberſtab im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat. Einzelne davon ſollen Eigenthum Tartini's, Paganini's und Anderer geweſen ſein.

Wenn wir noch vieles Intereſſante der Sammlung unerwähnt laſſen, ſo liegt wohl der Grund zumeiſt darin, daß die gegenwärtige Aufſtellung der einzelnen Stücke eine Ueberſicht nicht geſtattet. So iſt z. B. die Sammlung von Stimmgabeln, Stimmenpfeifen und Stimmſchlüſſeln gewiß aller Beachtung werth, aber die verſchiedenen Nummern ſind in alle Käſten zerſtreut. Wir müſſen uns darauf beſchränken, dieſelben nur hiemit zu erwähnen. Eben ſo wenig glauben wir auf eine nähere Beſchreibung einzelner Raritäten eingehen zu ſollen, deren auffallendſte Stücke eine chineſiſche Orgel und eine Rieſentrommel der Königin Pomare ſind.

Nach dem eben aufgezählten iſt das Musée inſtrumental des Pariſer Konſervatoriums allerdings noch keine impoſante Sammlung; ſie iſt aber ein geſunder lebensfähiger Keim. Wer es verfolgt hat, wie rege man hier in Paris Anregungen auffaßt und wie raſch man Ideen zeitigt, der wird nicht daran zweifeln, daß aus der beſcheidenen Sammlung ſehr bald ein den anderen hieſigen ebenbürtiges Muſeum erwachſen wird. Die Uebertragung der entſprechenden Stücke aus dem Louvre in das Konſervatorium iſt bereits ſo viel als geſichert, letzteres verfügt ſelbſt über reiche Mittel, und bei derartigen Anläſſen pflegt die Regierung nicht karg zu ſein. Binnen kürzeſter Zeit, und vielleicht im Augenblicke ſchon, werden aller Orten Agenten thätig ſein, Werthvolles und Intereſſantes aufzutreiben. Deutſchland und insbeſondere Oeſterreich hat von jeher alle fremden Muſeen mehr bereichert als ſeine eigenen. Vor etwa zwanzig Jahren durchzogen z. B. engliſche Agenten Tirol, kauften die geſchnitzten Flügelaltäre der Kirchen, die Holzgetäfel, die Glasmalereien, ja ſelbſt die Kachelöfen der Schlöſſer für Spottpreiſe auf; einzelne Stücke könnte man heute vielleicht nicht mehr um die tauſendfache Summe zurückkaufen. Man wird auch jetzt wieder jene Gegenden durchforſchen und viel Werthvolles aus dem Lande führen, und ſchließlich iſt es noch beſſer, derlei Sachen in fremden Muſeen zu wiſſen, als es mit anſehen zu müſſen, wie der Vandalismus der Unwiſſenheit oft mit denſelben verfährt. So ſahen wir z. B. vor wenigen Jahren noch einen guten Theil der gedrechſelten Holzmöbel des Schloſſes Lebenberg bei Meran in Tirol, das ehemals im Beſitze der reichſten Adelsgeſchlechter des Landes war, im Holzſchupfen zum Verbrennen zuſammengetragen, ein kunſtvollgearbeitetes altes Spinet ſtand unter dem Dachboden mitten unter zerbrochenem Geſchirr und abgedanktem Hausrath, — in Meran ſelbſt verkaufte man die alten Dokumente des Burggrafenamtes an einen Händler, welcher aus dem Pergamente Riemen zu Dreſchflegeln anfertigen ließ, und in einem Schloſſe am Eingange des nahen Ultenthales wurde im Beiſein und mit Zuſtimmung Beda Weber's ein Plafond mit gemaltem Getäfel, mythologiſche Scenen nach Boucher's Manier, zertrümmert und verbrannt. Die Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien denkt ja daran, einen Neubau für ihr Konſervatorium aufzuführen; möge doch auch unter den Tuchlauben ein Clapiſſon aufſtehen, — und möge bis dahin nicht das

Beſte und Schönſte deſſen, was das Wiener Musée instrumental ſchmücken könnte, bereits aus dem Lande ſein! —

Der Tonkünſtler-Verein zu Dresden.

N. — Der in der Ueberſchrift genannte Verein trägt durch ſeine zehnjährige Wirkſamkeit die Berechtigung in ſich, daß auch in weiteren Kreiſen ſeine, für die muſikaliſche Entwicklung Dresdens ſegenvolle Thätigkeit bekannt werde, indem dieſelbe ſich noch dadurch recht kennzeichnet, daß es nur wenige Städte Deutſchlands gibt, welche eine ähnliche gleiche Korporation von praktiſchen Muſikern aufweiſen können, in welcher Alles, was von Bedeutendheit am Orte vorhanden iſt, zu gleichem Zwecke ſich freiwillig vereinigt, um ſowohl das künſtleriſche wie das geſellige Leben in einem Hauptpunkte zu konzentriren. Andere Zwecke, wie die ſoziale Stellung der Muſiker-Verſorgungen ꝛc., hat der Verein bis jetzt nicht berührt, nur die Pflege der Muſik ſelbſt war ſeither ſein Ziel. Gegenwärtig zählt der Verein 150 ordentliche und 70 außerordentliche Mitglieder, die ſich allwöchentlich einmal in einem beſtimmten Lokale verſammeln, um durch muſikaliſche Vorträge, die entweder praktiſch oder theoretiſch ſind, die Fortbildung der Mitglieder durch Ausführung oder durch Anhören von Werken für Kammer- oder Hausmuſik, ſowie durch geſelligen Verkehr unter einander zu ermöglichen.

Dieſen Zweck hat der Tonkünſtler-Verein unverändert in den zehn Jahren ſeines Beſtehens feſtgehalten, und zwar prinzipiell ſowohl durch perſönliche Bekanntſchaft der Mitglieder unter einander, als auch durch Muſikaufführungen, die der Vergangenheit ſowohl, als auch der Gegenwart in dem engeren Kreiſe des von ihm gepflegten Kunſtzweiges nach Möglichkeit gerecht wurden, was ſich damit erweiſen läßt, daß in dieſen zehn Jahren 591 verſchiedene Inſtrumentalwerke und 41 Geſangsnummern zur Aufführung gelangten, die von 117 verſchiedenen Komponiſten, 44 verſtorbenen und 73 lebenden, geſchrieben waren. Die Bibliothek des Vereins zählt 351 Nummern theils praktiſcher theils theoretiſcher Tonwerke und erhält durch Ankauf und Geſchenke alljährlich neuen Zuwachs.

Die Gründung des Tonkünſtler-Vereins wurde dadurch herbeigeführt, daß im Jahre 1854 ſich in den intelligenteren Muſikern Dresdens das Bedürfniß bemerkbar machte, wie das Feld der Kammermuſik, beſonders der damals neu hervortretenden jüngſten Produktionen, vollſtändig brach liege, da nämlich außer der Quartett-Akademie von Lipinski, die allerdings ausgezeichnet in ihrer Art war, faſt wenig oder gar keine Kammermuſik öffentlich zur Aufführung kam. Dabei beſchränkte ſich jedoch das Repertoir des vorgenannten Künſtlers nur auf die Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven; ſelbſt Mendelsſohn blieb ausgeſchloſſen, noch mehr aber blieb dies jedes neuere Muſikwerk nicht nur dieſer Gattung, ſondern grundſätzlich auch alle diejenigen, welche für Pianoforte und Saiteninſtrumente ꝛc. komponirt waren. Bis zum Jahre 1850 hatten zuerſt Ferdinand Hiller und mit und nach ihm das Ehepaar R. Schumann mit beſtem Beſtreben dieſe Lücke in Dresden durch Matinéen und Soiréen auszufüllen geſucht. Allein von Jahre 1850 an, wo Schumann mit ſeiner Familie nach Düſſeldorf überſiedelte, war ein völliger Stillſtand eingetreten. Kein Muſiker, beſonders kein Pianofortespieler, hatte ſich auf dieſes Terrain gewagt, die Pflege der neueren Kammermuſik war daher völlig aufgehoben und gerade in dieſer Zeit waren viele nicht unwichtige Werke für Kammermuſik in die Oeffentlichkeit getreten, ſo z. B. die nachgelaſſenen Werke Schubert's, die Quartette, die Trios und das Quintett von Schumann, Aehnliches von Volkmann u. dgl. m., deren Bekanntſchaft von den jüngeren Künſtlern in Dresden mit Ernſt und Eifer gewünſcht und angeſtrebt wurde; allein es konnte bei dem vereinzelten Wollen nicht gelingen. Da vereinigten ſich, dieſen Zweck zu ermöglichen, im Anfang des Jahres 1854 zwölf jüngere Mitglieder der k. Kapelle mit zwei in gleichem Alter befindlichen hier lebenden tüchtigen Pianiſten in der Abſicht, dieſe für ſie fühlbare Lücke durch gegenſeitige Unterſtützung auszufüllen und ſo wenigſtens ſich ſelbſt, jedoch nur im engſten häuslichen Kreiſe, dieſe Werke zur Kenntniß zu bringen. Dieſes Unternehmen, ſo klein und beſcheiden es anfänglich war, fand dennoch bei manchen Kunſtgenoſſen Anklang, ſo daß der Wunſch entſtand, auch einem erweiterten Kreiſe die Vermittlung des Bekanntwerdens mit dieſen Kunſtzweigen zu ermöglichen; ja es ſtellte ſich ſogar der Wunſch heraus, den anfänglich ſehr engen Geſichtskreis dahin zu erweitern, daß bei den vortrefflichen Kräften der k. Kapelle an Blasinſtrumentiſten, auch die ſehr wenigen Kompoſitionen für Blasinſtrumente, wie das herrliche Oktett Beethoven's op. 103, dann die Serenaden von Mozart ꝛc., mit herbeigezogen werden möchten. Dieſe Idee verwirklichte ſich, indem die Konſtituirung des Vereines,

auf Grund der ausgearbeiteten Statuten, im Mai 1854 vollzogen wurde. Den Mitgliedern der k. Kapelle wurde der Zutritt zu dem Vereine von Seiten der k. Generaldirektion nur unter dem Vorbehalt gestattet, daß dadurch der k. Dienst, wie überhaupt die Stellung der Herren zur musikalischen Kapelle nicht im mindesten gestört werde.

Daß mit der Gründung eines solchen Vereines auch viele Kosten verknüpft, und daß dabei mancherlei Widersprüche zu bekämpfen waren, dürfte selbstverständlich sein. Alle diese Hindernisse wurden aber durch Konsequenz und Ausdauer glücklich überwunden, was doppelte Anerkennung verdient, da zu den vielen Musikgeschäften der Kapellmitglieder, wie einerseits anstrengender Kirchen- und Theaterdienst, Konzerte oder Unterrichtgeben, dieselben nun noch lediglich aus Liebe zur Kunst freiwillig sich die Aufgabe stellten, Werke für Kammermusik für Vereinszwecke zu studiren und auszuführen, andererseits aber sich auch noch die Bestreitung der Vereinsunkosten, bei nur mäßigem persönlichen Einkommen der Mitglieder, diesen nicht geringe Opfer an Geld und Zeit auferlegte. Ungeachtet aller dieser Schwierigkeiten konnte doch indessen schon im Monat Juni 1854 eine erste öffentliche Produktion stattfinden, und zwar mit einem Programm, dessen Musikstücke bis dahin in Dresden gänzlich unbekannt geblieben waren: Quintett (op. 163) für Streichinstrumente von F. Schubert, Sonate (op. 111) van Beethoven, Serenade (C-moll) für acht Blasinstrumente von Mozart (Köchel Nr. 388). Zu dieser Produktion waren vom Verein an alle musikalische Celebritäten und Musikfreunde Dresdens Einladungen ergangen, die aber von kaum dem vierten Theil der Geladenen benutzt wurden. Dies war ein Beweis, welch' geringen Anklang das junge Unternehmen fand, doch hatte es den Erfolg, daß die meisten praktischen und tüchtigsten Tonkünstler sich dem Vereine anschlossen. Anfänglich konnten nämlich nur Fachmusiker als Mitglieder aufgenommen werden, was einige Jahre später dahin erweitert wurde, daß unter dem Namen „außerordentliche Mitglieder" auch Nichtmusiker aufgenommen wurden, denen aber bei Abstimmungen über Aufnahme, bei Wahlen der Vorstandsmitglieder ꝛc. keine berathende Stimme eingeräumt wurde, da man van der Ansicht ausging, daß über diese Punkte im Tonkünstler-Vereine nur der eigentliche Musiker entscheiden könne und ihm daher eine selbständige Stellung nach jeder Seite hin zu wahren sei. Dieselbe hat sich auch der Dresdener Tonkünstler-Verein in den zehn Jahren seines Bestehens treu bewahrt und sein Prinzip, nämlich eine möglichst unbefangene und vorurtheilsfreie Pflege der instrumentalen Kammermusik, in erreichbarer Vollendung durchgeführt, soweit es die Verhältnisse nur immer gestatteten. Verbannt war und blieb natürlich das absolut Seichte oder Schlechte, sowie die auf virtuoses oder nur Bravourspiel berechnete Musikliteratur, dagegen waren der Vorstand und die Mitglieder stets darauf bedacht, sowohl neue moderne Kompositionen, als auch ungekannte oder wieder vergessene ältere Meisterwerke, die in den vom Vereine gepflegten Kreis hereingehören, der Gegenwart wieder vorzuführen und dadurch entweder auf die künstlerische Entwicklung eines Meisters aufmerksam zu machen oder die Aufmerksamkeit der Hörer auf den historischen Standpunkt der Instrumentalmusik früherer Jahrhunderte zurückzulenken. So sind, unter vielen anderen, die bei Peters in Leipzig erschienenen Konzerte und andere Werke für verschiedene Instrumente von J. S. Bach, wie die beiden Suiten in C-dur und H-moll, sämmtliche sechs — dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg gewidmeten — sogenannten Köthner-Konzerte, die drei Violin- und fast sämmtliche Klavierkonzerte für ein bis drei Klaviere, ebenso die im Band IX der Bach-Ausgabe enthaltene Kammermusik und noch vieles Andere der mehr bekannteren Instrumental-Kompositionen dieses Meisters zu wiederholten Malen zur Aufführung gekommen; hierzu kommen noch die größeren Instrumental-Kompositionen von Händel, wie die Wasser-, die Feuermusik, die sechs Oboenkonzerte, die Violinkonzerte, sowie die Klavierkonzerte, ferner als größte Seltenheit mehrere Violinkonzerte von Bonparti, Corelli ꝛc. Sodann die gedruckten und ungedruckten Serenaden von Mozart, z. B. Haffner-Serenade, die dreizehnstimmige ꝛc.

Es wird aus dieser flüchtigen Angabe schon zu ersehen sein, welche historischen Ausgrabungen und Wiederbelebungen der Tonkünstler-Verein vollzog. Seinem Beispiele folgten die größeren Konzertinstitute in Leipzig, Berlin, Bremen, Hamburg ꝛc., indem sie vorgenannte vergessene Meisterwerke nach dem Erfolg, den dieselben in den öffentlichen Produktions-Abenden des Tonkünstler-Vereins zu Dresden gehabt, in ihre Programme nachträglich ebenfalls aufnahmen. So verdienstvoll diese Bemühungen des Vereines waren, so blieben dieselben jedoch nicht bei dieser einseitigen Richtung stehen, auch der Neuzeit wurde unparteiisch die Bahn gebrochen, indem zunächst, in den ersten Jahren seines Bestehens, der Verein dahin strebte, die sämmtlichen Werke für Kammermusik von Mendelssohn, besonders aber die R. Schu-

Digitized by Google

mann's, F. Schubert's und R. Volkmann's zur Geltung zu bringen, die, wie auch die letzten Werke Beethoven's, bis dahin absichtlich ignorirt wurden, so daß auch sie wiederholt zu Gehör und schließlich zum Verständniß gebracht wurden. Daß sich hiegegen, selbst von einzelnen Mitgliedern, besonders aber von Seiten der hiesigen Kritik entschiedene Opposition erhob, sei nur nebenbei erwähnt, doch ließen sich weder der Vorstand noch auch die tüchtigsten Mitglieder des Vereines hierdurch einschüchtern, sondern man behielt das Ziel fest im Auge, so daß nach mehr als fünfjährigem Festhalten an diesem Prinzipe die genannten Komponisten als ziemlich eingebürgert betrachtet und nunmehr der Gesichtskreis auch auf noch jüngere erweitert werden konnte. Es traten Brahms, Bronsart, Eschmann, Cäsar Frank, Grädener, F. Kiel, F. Liszt, Litolff, J. Raff, A. Rubinstein ꝛc. noch hinzu, neben denen eine nicht kleine Anzahl Komponisten, welche Mitglieder des Vereines sind, ihre Werke zu Gehör bringen ließen.

Wie bei dieser musikalischen Richtung die geistigen und physischen Kräfte der Mitglieder in Anspruch genommen wurden, liegt auf der Hand; hiebei ist aber noch besonders hervorzuheben, daß dies von Seite der ausführenden Mitglieder stets mit der rühmlichsten Uneigennützigkeit und Unverdrossenheit geschah, so daß es selbst vorgekommen ist, daß nach ermüdenden Proben oder Opernaufführungen doch noch musizirt ward, wodurch es aber zumeist nur möglich war, daß dieser Verein, bei seinen fast idealen Bestrebungen, sich zehn Jahre auf gleicher Höhe zu erhalten wußte. Ja, er hat nothwendig den vortheilhaftesten Einfluß auf die Fortentwicklung der Musik überhaupt in Dresden ausgeübt, indem er einerseits durch treffliche Aufführungen von Werken aus den Schätzen der Kammermusik aller Zeiten die Musikfreunde zum aufmerksamen und genußbringenden Hören anregte, andererseits aber auch den Musiker mit sonst weniger zugänglichen Musterkompositionen bekannt machte und durch diese wieder, sowie durch die Ermöglichung von Aufführungen eigener Kompositionen, zu neuerem Streben und Schaffen anregte, indem sich die persönliche Ueberzeugung zugleich entwickelte, wie man früher und wie man jetzt komponirte, und daß doch eine historische Nothwendigkeit vorliege, die Fortentwicklung der musikalischen Formen und ihres geistigen Gehaltes genau zu verfolgen, wenn man sich nicht selbst überleben will. Somit, kann man wohl sagen, hat der Tonkünstler-Verein bis zur Zeit nur segensreichen Nutzen geschaffen, wie er auch andererseits eine Konzentration der besten Musikkräfte Dresdens bietet und diese mehr zu einer einheitlichen unparteiischen Thätigkeit, zu einer edleren und feineren kollegialischen Geselligkeit und künstlerischen gegenseitigen Achtung erzieht und fortbildet, woran es dem Musiker nicht selten fehlt. Auch dieser außermusikalische Lichtpunkt des Tonkünstler-Vereins darf nicht geringen Werth beanspruchen, indem dadurch neben dem Künstler der Mensch seine Berücksichtigung empfängt und somit auch der sozialen Stellung des Musikers einige Berechtigung zu Theil wird. Wenn Letzteres aber bis jetzt nicht noch weitere und tiefer eingreifende Berücksichtigung erfuhr, so hat dies seinen hauptsächlichen Grund darin, daß der größte Theil der wirklichen Mitglieder pekuniär doch wenigstens für die Zukunft derartig sicher gestellt ist, daß wenigstens bei den meisten die Aussicht vorhanden ist, im Alter nicht Noth und Hunger leiden zu müssen, da sie entweder als Kapellmitglieder oder Organisten lebenslängliche Anstellung, oder als gesuchte Musiklehrer ꝛc. Gelegenheit haben, sich einen kleinen Fond für das höchste Alter zu sichern. Dies der hauptsächlichste Grund, warum soziale Fragen bis jetzt dem Verein fern blieben und das gesammte Musiktreiben eine edlere Richtung behielt. Daß aber hauptsächlich die Thätigkeit des Vereines nur mehr eine praktische, weit weniger eine theoretische war, hat seine Ursache besonders darin, daß die größte Anzahl der Vereinsmitglieder tüchtige, vielseitig gebildete Praktiker in der Musik sind, denen gelehrte wissenschaftliche Vorträge über ihnen meistens schon bekannte Themen wenig Interesse gewähren; sie selbst halten ungern mündliche Vorträge über musikalische Gegenstände, die Nichtmusiker aber, denen Derartiges geläufiger ist, sprechen bei ihren Vorträgen meist für den Fachmann so wenig Nutzbringendes aus, und dies nicht selten noch von einem verkehrten Standpunkte, so daß sich der Musiker nur langweilt und nach dem Ende des Vortrages sehnt. Aus diesem Grunde fanden wissenschaftliche Vorträge nur selten statt. Jedoch wurden mündliche Erläuterungen allen solchen Musikstücken vorausgeschickt, welche entweder in künstlerischer oder in historischer Beziehung deren bedurften, um den Kreis der Zuhörer auf den Standpunkt aufmerksam zu machen, von welchem aus das betreffende Musikstück in seiner musikalischen oder geschichtlichen Bedeutung aufzunehmen sei. Eine weitere Idee aber, nämlich den auszuführenden Tonwerken eine mündliche Erläuterung und Analyse der Themen und der thematischen Arbeit vorauszuschicken und nach der Ausführung in einer allgemeinen Debatte dasselbe noch

weiter durchzusprechen, ist versucht worden; es zeigte sich aber, daß die Idee besser gemeint als praktisch durchzuführen sei, da der Verein überwiegend aus Fachmusikern und musikalischen Dilettanten besteht, bei denen es schwer hält, eine musikalische Debatte über das Gehörte hervorzurufen, zu leiten und in Ordnung zu halten. Es möchte auch dahin gestellt sein, was mehr nützt: das Hören guter Musikstücke und Abgeben einfacher, schlichter Urtheile, oder ein breites und gelehrtes ästhetisch-philosophisches Gerede darüber.

Wenigstens hat es sich am Tonkünstler-Verein in den zehn Jahren seines Bestehens bewährt, daß seine praktische Thätigkeit und der Schwerpunkt derselben in guten musikalischen Aufführungen weit mehr Nutzen für die Mitglieder und das Publikum, wie für die gesammten musikalischen Zustände Dresdens gebracht hat, als breitspurige gelehrte Abhandlungen. Denn nur durch die persönliche Mitbetheiligung der sämmtlichen Mitglieder an dem musikalischen Wirken wurde es dem Verein möglich, seine ideale Stellung zu bewahren und als tröstliches Gegenbild dazustehen gegen den immer mehr umsichgreifenden Materialismus, Indifferentismus und rohen Handwerksgeist, wie er bei einem nicht geringen Theil der Musiker, besonders bei solchen gefunden wird, die irgend eine sichere Existenz sich errungen haben.

Möge sich der Tonkünstler-Verein diese geistige Frische zu wahren suchen und mit eiserner Konsequenz jeder behaglichen Ruhe entgegenarbeiten; denn im Stillstand ist Rückschritt; mögen aber besonders die jüngeren Kräfte eben so belebend für die Prinzipien des Vereines wirken, als es die Gründer und ihre nächsten Gesinnungsgenossen in dem verflossenen Jahrzehnt vollführten, dann hat der Verein auch eine Zukunft.

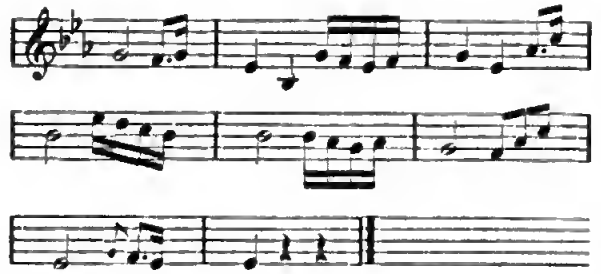
Musikalische Literatur.

„Ein Skizzenbuch von Beethoven". Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm. — Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

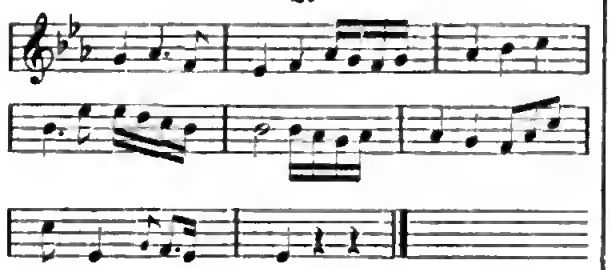
v. Br. — Es ist bekannt genug, daß unter den Koryphäen der neueren Epoche der Tonkunst keiner ein so strenger Arbeiter war, als Beethoven, eine Eigenschaft, in welcher er den direktesten Gegensatz zu Schubert bildet. Da in der That keiner Kunst der Charakter des Traumhaften in so hohem Grade eignet, als der Tonkunst (wenigstens in ihrer neueren, seit Mozart zu datirenden Ausbildung), so ist auch von keiner das Vorurtheil so weit verbreitet, daß die Schöpfungen derselben gleichsam aus einem halb unbewußten Träumen hervorgingen, und daß die hohe Kunstvollendung, welche wir an den Meisterwerken gleichwohl wahrnehmen, sich wie von selbst eingefunden hätte. Auch sind wir nicht gesonnen, dieser Vorstellung geradezu zu widersprechen, sie hat ihren guten Grund und bedarf nur, um für giltig anerkannt zu werden, einer verständigen Einschränkung. Eine gewisse Spontaneität ist allerdings ein unerläßliches Erforderniß jedes wahrhaft künstlerischen Geistes von ursprünglicher Kraft, schließt aber doch eine gleichzeitige besonnene Thätigkeit keineswegs aus. Nur kommt es freilich darauf an, von welcher Art diese Besinnung ist, oder wie man sie sich vorstellen mag.

Daß an Werken, wie Meyerbeer's oder Wagner's Opern, den kontrapunktischen Messen der alten Niederländer und Italiener, Bach's Kunst der Fuge u. dgl. m., die reflektirende Thätigkeit einen beträchtlichen, ja überwiegenden Antheil haben mußte, kann von vornherein kein Einsichtiger anders erwarten, wie auch, daß ein Werk, wie Beethoven's „große Messe", nicht etwa im ersten Entwurfe von der ersten bis zur letzten Note so niedergeschrieben werden konnte, wie es uns jetzt vor Augen liegt. Aber wenn wir an so manche einfachere, rein lyrische Gebilde Beethoven's denken, die nur so leicht hingehaucht scheinen und in ihrem ruhigen, stillen, lebendigen Fluße nicht die Spur von Mühe und Arbeit verrathen, und wir gleichwohl nachher erfahren, daß wir selbst in den primitivsten Elementen, wie den Themen, das Resultat mehrfacher Umbildung vor uns haben, so würde in diesem Falle kaum irgend jemand einen solchen Vorgang erwartet haben. So verhält sich die Sache aber in der That bei Beethoven. Man darf nur an die bekannten Skizzen der „Adelaide" und Aehnliches erinnern und das fragmentarisch vorliegende Skizzenbuch, welches, bei der Versteigerung des Nachlasses Beethoven's von dem verstorbenen Klaviermacher Karl Stein gekauft, dann in den Besitz des Hrn. Keßler übergegangen, jetzt von Hrn. Nottebohm veröffentlicht wird, gibt neuerliche Proben davon. Wir können uns nicht enthalten als einige der interessantesten, auffallendsten die Skizzen mitzutheilen, aus welchen das Thema des zweiten Satzes der Sonate für Klavier und Geige (op. 30 Nr. 3) so hervorging, wie man es jetzt aus dem gedruckten Werke kennt. Man betrachte also die folgenden Entwürfe:

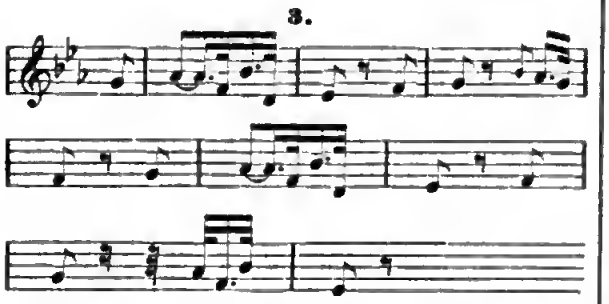
1.



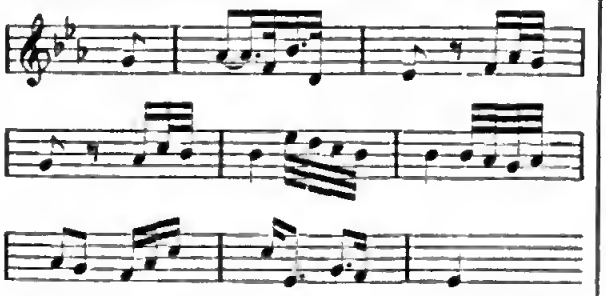
2.



3.



und vergleiche ſie mit dem nun durch eine Art von Verſchmelzungsprozeß aus ihnen hervorgegangenen Thema:



ſo wird man nicht umhin können, ſich zu verwundern, indem man es dem ſchlichten Gebilde nicht anſehen würde, daß es in ſeiner einfachen Klarheit erſt aus ſo vielfachen Häutungsprozeſſen hervorgegangen ſei, und nicht mit Unrecht bemerkt der Herausgeber des Büchleins: „Das kann man doch im engſten Sinne des Wortes eine Kompoſition nennen".

Und faſt noch intereſſanter und belehrender iſt es, dieſen ſtets regen Umwandlungstrieb in kleineren Veränderungen zu beobachten, wie wenn Beethoven z. B. im zweiten Theile jenes Thema's zuerſt in die Dominante übergeht:

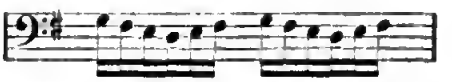
dann aber, ſich nach der Parallele wendend, ſo fortfährt:

und endlich dieſe Bildung nochmals in die folgende umwandelt:

Oder wenn Beethoven das Hauptthema des erſten Satzes derſelben Sonate zuerſt ſo beginnt:

u. ſ. w.

ſtatt deſſen aber im zweiten Entwurf ſchreibt:



u. ſ. w.

wodurch das ganze Motiv, mit Hinblick auf die folgende Entwicklung, an Energie nnd charakteriſtiſcher Bedeutſamkeit offenbar ungemein gewonnen hat.

Kurz, Beethoven ſteht ſeinen Phantaſiegeſtalten faſt ſo ruhig und prüfend gegenüber, wie nur etwa ein Bildhauer. Aber welches iſt doch der Unterſchied zwiſchen dem Verfahren eines Genius wie Beethoven, eines Talentes, wie Meyerbeer war, und eines in jedem Betracht mittelmäßigen, untergeordneten Kopfes? Der eine prüft und korrigirt ſeine Geſtalten auf den Effekt, welchen ſie hervorbringen werden oder ſollen, der andere läßt ſich von traditionellem Herkommen, äußerlichen Regeln leiten, Beethoven aber konnte von ſich ſagen wie Rafael: es ſchwebe ihm bei ſeinen Bildern immer „una certa idea" vor. Und nun hatte er das mehr oder minder dunkle oder deutliche Gefühl oder Bewußtſein, daß der Körper dieſer Idee noch nicht ganz die ihm angemeſſene Geſtalt gewonnen habe, und nun modelte oder vielmehr horchte er ſo lange in ſich hinein, bis er lebhaft nnd unerſchütterlich empfand: „ſo muß es ſein".

So empfehlen wir denn dem Leſer dieſes Büchlein! Es wird ihm in mehrfacher Hinſicht intereſſant und be-

lehrend ſein. Ein ſehr wohl geſchriebenes, mit wenigen Worten viel ausſprechendes Vorwort des Herausgebers dient demſelben zur Einleitung.

Wer jemals nun z. B. das Original-Manuſkript der großen Meſſe geſehen hat, welches ſich unter der überhaupt höchſt bedeutenden Sammlung Beethoven'ſcher Reliquien im Beſitze des Hrn. Artaria befindet, den muß auch ſchon der flüchtigſte Einblick in dieſe Partitur belehrt haben, unter welchen heißen Mühen dieſer Geiſt ſo manche ſeiner Werke zeitigte, — der hat aber auch eine Ahnung von den heißen Mühen, welche es Beethoven's Kopiſten gekoſtet haben muß, aus ſolchen Manuſkripten Reinſchriften zu Stande zu bringen.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

23. Februar — 1. März: „Satanella". — „Lucia von Lammermoor". — „Der Prophet". — „Margarethe". — „Der Poſtillon von Lonjumeau". — „Karnevals-Abenteuer in Paris". — Frl. Stehle und Frl. v. Muroſa a. G. — Ein Mal (Aſchermittwoch) geſchloſſen.

Die Wiederholung des „Propheten" in kurzer Friſt nach der unlängſt ſtattgehabten Wiederaufnahme hatte einen doppelten Zweck: Frl. Bettelheim erhielt dadurch Gelegenheit, in der ſchwierigſten Partie ihres bisherigen Repertoirs nach dem Erfolg ihres neulichen Verſuches mit um ſo größerem Eifer und berechtigt geſteigerter Zuverſicht ihr Talent zu bewähren, — Hr. Wachtel aber den Mißerfolg von neulich nach Kräften wieder auszugleichen.

Wir haben zwar der Vorſtellung nicht beigewohnt, doch hören wir von verläßlicher Seite, daß jener Doppelzweck in erfreulichſter Weiſe erreicht worden ſei. Hr. Wachtel, heißt es, ſei gut bei Stimme und gut bei Gedächtniß geweſen und habe ſeine Heldenpartie ſo wirkſam durchgeführt, als es ihm bei ſeinen glänzenden Naturgaben leicht, und bei ſeiner nach mancher Seite hin beſchränkten Künſtlerſchaft überhaupt möglich ſei. Frl. Bettelheim ihrerſeits ſoll die Hoffnungen, welche ihre Fides das erſte Mal erregt hatte, beſtätigt haben, ja was die dramatiſche Durchführung betrifft, ſei ein merklicher Fortſchritt zu erkennen geweſen, während ihr Geſangsvortrag die gleiche tüchtige Korrektheit, ihre Stimme die gleiche Ausdauer und eine noch größere Sicherheit bewährt habe. — Hr. Rokitansky hatte an dem Abend ſtatt Hrn. Schmid den Oberthal übernommen und ſoll die Partie in Spiel und Geſang entſprechend durchgeführt haben.

Tags darauf ſahen wir Frl. Stehle abermals als Gretchen. Die Künſtlerin ſchien uns ſtimmlich nicht ganz ſo gut disponirt wie am erſten Abend; wenigſtens trat die Schwierigkeit in der Emittirung der hohen Töne noch deutlicher hervor. Spiel und Geſang hielten ſich ſonſt auf gleicher Stufe wie beim erſten Debüt, und ſo auch der Erfolg, der ſich wieder von der kühlen Neugierde bis zur theilnehmendſten Wärme ſteigerte. Der fünfte Akt war auch wieder der Glanzpunkt dieſer ſchönen Leiſtung. Unſere neuliche Bemerkung bezüglich der berühmten Antrittsworte Gretchens können wir auch nach wiederholtem Anhören nicht abſchwächen. Wir ſtimmen dem Muſikreferenten der „Neuen freien Preſſe" bei, wenn er in ſeinem trefflichen Bericht über Frl. Stehle bei Erwähnung eben jenes Punktes einen mildernden Umſtand darin findet, daß Gounod's Muſik die Situation an jener Stelle ungebührlich ausdehnt, und ſomit der Sängerin den richtigen Ausdruck erſchwert. Unſere Bemerkung ging indeſſen etwas tiefer, ſie traf nämlich die Auffaſſung an ſich, die Monierirtheit, wie ſie ſich „in Oper und Schauſpiel", alſo auch im Goethe'ſchen Drama, wo jener mildernde Umſtand wegfällt, virtuoſenhaft breitmacht. Ueberdies bedürfte es in der Gounod'ſchen Oper nur einer entſprechenden Doſis von geſundem Regie-Verſtand, um Bewegung und dadurch Natürlichkeit in jene Scene zu bringen. Auf unſerer Bühne verliert Fauſts und Gretchens Begegnung ſchon dadurch jede Spur von Poeſie, daß die Choriſten unſer Heldenpaar dabei in der albernſten Weiſe begoffend umſtehen. Bei dieſer Gelegenheit ſei wiederholt die Nachläſſigkeit der Chorleiſtungen gerügt. Der Soldatenchor namentlich ſtand unter aller Kritik.

Schließlich verzeichnen wir noch die Neubeſetzung der „Luſtigen Weiber" mit Fr. Duſtmann (Frau Fluth) und Frl. Tellheim (Anna) als eine ſehr zweckentſprechende. Erſtere iſt in der Spieloper — wie ſie in Einzelfällen als Suſanna und Martha bewieſen hat, — eben ſo zu Hauſe wie im tragiſchen Fache. Letztere hat alle Eigenſchaften zu einer jugendlichen Liebhaberin und genügt auch im Geſang. Die Geſammtdarſtellung in den „luſtigen Weibern" gehört zu den beſten Leiſtungen des Operntheaters.

Digitized by Google

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Mad. Viard-Louis.

Trotzdem das erſte Konzert dieſer franzöſiſchen Pianiſtin das leerſte unter den leeren war, gab ſie doch am 26. Februar ein zweites, und diesmal ſogar mit Orcheſter. Da außerdem Fr. Viard-Louis ihren Pleyel'ſchen Flügel auf ihren Kunſtreiſen mit ſich führt, ſo muß man wohl annehmen, daß der pekuniäre Erfolg bei ihr gar nicht in die Wagſchalr fällt, und daß es ihr nur darum zu thun iſt, ſelbſt um den Preis bedeutender materieller Opfer, ſich im Vortrage Beethoven'ſcher Kompoſitionen, denrn ſie ſich ausſchließlich gewidmet zu haben ſcheint, in allen bedeutenden Städten hören zu laſſen. Eine ſo uneigennützige Begeiſterung und rin ſo aufopferndes Verfolgrn des geſteckten Zieles iſt in gewiſſer Beziehung der Anerkennung werth, und als Dilettantin betrachtet, leiſtet Fr. Viard-Louis Anerkennenswerthes. Sie beſitzt mehr Kraft, als ſonſt Klavier ſpielenden Damen eigen zu ſein pflegt; dabei iſt ihre Ausdauer erſtaunlich. Das Vorzüglichſte ihrer Technik iſt die vollſtändigr Unabhängigkeit der linken Hand von der rechten: auch gelingen ihr oft die ſchwerſten Paſſagen trefflich, während ſie zuweilen bei ganz einfachen Stellen hudelt oder daneben greift. Meiſtens verdirbt ſie ſich ſelbſt die Wirkung ihrer Paſſagen durch die gegen das A B C des Klavierſpiels verſtoßende Gewohnheit, Läufe, ſelbſt chromatiſche, Triller u. ſ. w., mit gehobenem Pedal zu ſpielen. Im Vortrag ſpielt das tempo rubato eine zu großr Rolle, ſonſt zeugt die Auffaſſung von Verſtändniß und Geſchmack. Das Intereſſanteſte bei Mad. Viard-Louis iſt das Programm. Es war ein ſchöner Genuß die beiden reizenden Beethoven'ſchen Konzerte in G und in Es (vom Opernorcheſter unter Hrn. Deſſoff's Leitung ſehr gut begleitet) vorüberrauſchen zu hören. Die unlängſt von Derffel ſo trefflich und mit ſo großem Beifall geſpielte 111. Sonate ging ſpurlos vorüber. Frl. Bochkoltz-Falconi ſang zwei Brethovrn'ſche Lieder und eine Arie aus „Titus", beſonders letztere (mit von Hrn. Klein trefflich geſpieltem obligatem Baſſethorn) in ausgezeichneter Weiſe.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Perſonal und Repertor der k. Bühnr. Vorſtadt-Neuigkeiten.) Die General-Intendanz der k. Schauſpiele hat die zum 1. März d. J. geforderte Entlaſſung des Hrn. Landvogt angenommen. Die Damen H. und L. Delia ſollen engagirt ſein. Anfangs März wird Hr. Döring und Mitte März Hr. Deſſoir auf Urlaub gehen, während deſſen die dadurch entſtehende Repertoirlücke Dawiſon's Gaſtſpiel zu füllen hat. Angenommen ſind die einaktigen Luſtſpiele: „Zeichen der Liebe" von Putlitz, und „Ihr Taufſchein" von Wichert. — Die Oper gab neueinſtudirt Franz Lachner's „Katharina Cornaro", deren ziemlich laue Aufnahme theilweiſe der unzureichenden Beſetzung zuzuſchreiben iſt. Als Gäſte ſangen Hr. Hacker den Raoul („Hugenotten") und Hr. Braun-Brini den Manrico („Troubadour"). — Für das Ballet iſt Frl. Haunecart, beifällig als Giſela in den „Willy's" begrüßt, bis zum Beginn der Ferien angeſtellt worden. — In der Wilhelmſtadt gelangt jetzt das Stück: „Ein neuer Lear" von Dohm zur Darſtellung, das bereits von der Hofbühne angenommen geweſen, ſeiner etwas zu ſtarken Charakteriſirung gewiſſer Zuſtände wegen ſchließlich beanſtandet wurde. Auch ſteht in Ausſicht das fünfaktige Pariſer Sittenbild: „Die Tage der Erkenntniß", nach V. Sardou's „Les vieux garçons". — In der Bittoria beabſichtet man eine Benefiz-Vorſtellung für Gutzkow zu geben, und ſoll dazu deſſen „Urbild des Tartüffe" gewählt ſein. Zur Mitwirkung haben ſich dem Vernehmen nach Fr. Waldau-Schuft (Lina Fuhr) und die HH. Hendrichs, Dawiſon und Rott (?) angeboten. Auch nennt man den früheren Komiker, Hofrath L. Schneider, deſſen nochmaliges Auftreten wir übrigens ſtark bezweifeln. Neu: „Der Fluch des Galileo Galilei", „Johann von Werth". — Das bei Wallner zum erſten Male gegebene, nach Berla von Kaliſch bearbeitete und mit Conradi's Muſik verſehene Volksſtück (?): „Krethi und Plethi" hat das Publikum ziemlich unterhalten, nur herrſchte bei dem Beifall eine zu „freundſchaftliche" Stimmung vor, die ſich natürlich auf die Mitwirkenden, die Damen Wallner, Schramm, die HH. Helmerding, Reuſche, Neumann, Weiß mit übertrug. — Bei Meyſel wurden zwei harmloſe Poſſen-Novitäten: „Gypsfiguren-Schulze" und „Freut Euch des Lebens" günſtig aufgenommen. Für die Sommermonate will daſelbſt der Königsberger Direktor Woltersdorf, der das Meyſel'ſche Theater käuflich erworben, eine Oper (1. Mai bis 1. Oktober) einrichten. — In der Vorſtadt neu: „Die Macht des Goldes".

P. Dresdrn. (Novitäten und Wiederaufnahmen im Hoftheater). In den Monaten Dezember, Januar und der erſten Hälfte Februar erſchienen auf der Hofbühne als neu: „Der wahre Schatz", ländliches Charaktergemälde in vier Akten von Moritz Heydrich; „Die Großmutter", Schauſpiel nach dem Franzöſiſchen von Ida Görner; „Die Alten und die Jungen", Dramatiſches Genrebild von Hieronymus Lorm; „Wie gefällt Ihnen meine Braut", Luſtſpiel in einem Akt. Bei der Feſtvorſtellung zur Vermählungsfeier der Prinzeß Sophie mit dem Herzog Theodor in Bayern wurde „Der Feenſee", Oper von Auber, und ein wenig ſpäter Offenbach's Singſpiel „Martin der Geiger" aufgeführt. Das ländliche Charakterbild von Moriz

Heydrich erlebte nur eine Vorſtellung und entzieht ſich jeder weiteren Beſprechung, da der Dichter jedenfalls ſelbſt erkannt hat, daß es ihm zwar zum Volksdichter nicht an gutem Willen fehlt, daß er aber in der Ausführung des Landlebens ſich verirrt hatte. In der zweiten Neuigkeit iſt ſchon die ganze Tendenz des Sujets zu verwerfen, um ſo mehr aber die Aufführung eines derartig fremdländiſchen Produktes, welches allen edleren, ſittlichen Gefühlen Hohn ſpricht. Die allgemeinſte Entrüſtung darüber hat dieſen franzöſiſchen Auswuchs bereits begraben. Einen befriedigenden Gegenſatz bildete das einaktige Genrebild von H. Lorm „Die Alten wie die Jungen", welches in gelungener und origineller Weiſe den Satz durchführt, daß in unſerer Zeit und in unſerer Jugend romantiſche Gefühle nicht ausgeſtorben ſind, wenn ſie ſich auch nicht in ſo phantaſtiſchen Projekten äußern, wie dies vielleicht in der „guten alten Zeit" der Fall geweſen ſein mag. Die Tendenz des Stückes iſt eine durchaus ſittliche, die Sprache reich an Pointen und die Darſtellung des wahlgefälligen Werkes eine treffliche. Beſonders erwarb ſich, als Greis mit dem ewig jungen Männerherzen, Hr. Jaffé viel Anerkennung und mit ihm, als weibliche Vertreterin des Alters, Frl. Berg, wie auch von den Repräſentanten der Jugend — Hrn. Dettmer und Frl. Ulrich — gleich lebendig und friſch geſpielt wurde. — Das Luſtſpiel „Wie gefällt Ihnen meine Braut" iſt ziemlich trivial und beruht auf einer durch nichts motivirten Verwandlung eines ſchlichten Naturkindes in eine ſchlaue Intrigantin. Die Verwicklung iſt weder eine neue, noch neu durchgeführte. Unter den Darſtellern zeichnete ſich Hr. Heeſe aus. — Neben dieſen beiden letzten Navis hält ſich Feldmann's „Der dreißigſte November" durch die treffliche Leiſtung des Hrn. Jauner fortdauernd in der Gunſt des Publikums. — „Der Feenſee" war wahrſcheinlich nur darum als Feſtoper gewählt worden, um am Schluß eine Reihe von Wandeldekoratianen, wie überhaupt eine reiche ſceniſche Ausſtattung bieten zu können, da ſonſt die Vorführung dieſer alten abgelebten Oper nicht zu rechtfertigen iſt. Einmal iſt das Sujet ein höchſt armſeliges und durch den vor beinahe zwanzig Jahren hier oft wiederholten „Zauberſchleier" längſt verbraucht, zweitens aber iſt die Muſik Auber's zu dieſer Oper derartig arm, trivial und roh, daß uns kaum ein zweites Werk dieſes, in ſeiner Art genialen Komponiſten bekannt iſt, welches die leere Mache ſichtlicher zeiget als eben dieſes. Schade um die 15,000 Thlr., welche die Ausſtattung gekoſtet haben ſoll. Daß man das Offenbach'ſche Singſpiel „Martin der Geiger" noch jetzt auf der Hofbühne als neu auftiſcht, erſcheint auch als eines jener Experimente, die man hier zeitweilig verſucht, um immer einige kleine Stücke in Vorrath zu haben, womit man den Abend neben anderen Sachen ausfüllen kann, denn nicht einmal die Beſetzung der drei kleinen Partien iſt ein ſolche, daß das Hervorziehen dieſer anderwärts längſt vergeſſenen Kleinigkeit eine Berechtigung hätte. Das zweite Theater hat dieſes Singſpiel vor wenigſtens fünf Jahren ſchon gebracht und jetzt kommt es als Nachzügler auf dem Hoftheater zum Vorſchein! — Neu einſtudirt wurden in dieſem Zeitraum aufgeführt: „Niclas der Holzſchnitzer" von Alexander Schnetger in theilweiſer Umarbeitung; „Fiesko", „König René's Tochter", „Gebrüder Faſter", „Das Steldichein", „Indienne und Zephirin", „Die weiße Dame" und „Der fliegende Holländer". Die Umarbeitung des Schnetger'ſchen Dramas beſchränkte ſich auf kleine Kürzungen und die Abänderung des Schluſſes, in den übrigen Theilen erſchien es uns als daſſelbe, wie wir es ſchon im März 1864 hier einmal kennen lernten. Auch diesmal iſt es nach der einen, am 1. Januar ſtattgehabten Vorſtellung wieder verſchwunden, was als Beweis dafür anzunehmen iſt, daß der Dichter die Schwächen ſeiner Arbeit ſelbſt gefühlt und in dieſer Erkenntniß hoffentlich daſſelbe ganz zurückgezogen hat, da es bei ſonſt manchem Guten demnach eine ganz undramatiſche Tendenz hat, da doch unmöglich ein eingebildetes Verbrechen, welches der Held des Stückes nie begangen hat, als Unterlage zu feſſelnden dramatiſchen Konflikten dienen kann. — Um das Gaſtſpiel des Hrn. Emil Devrient diesmal mannigfaltiger zu geſtalten, hatte derſelbe den Fiesko und den Faſter in ſeinen Rollencyklus mit aufgenommen und dadurch dieſe ſeit mehreren Jahren vom hieſigen Repertoir verſchwundenen Dramen wieder in Erinnerung gebracht. So dankenswerth dieſes bei dem Schiller'ſchen Werke anerkannt werden muß, ſo wenig Freude gewährte das Töpfer'ſche Produkt. Einen größeren Reiz übte die Wiederaufnahme von „König René's Tochter", worin Frl. Ulrich bei durchdachter und charakteriſtiſcher Vorführung der Titelrolle ſich viele Sympathien erwarb. — Ueber die Wiederaufnahme von Räder's „Stelldichein", ſowie von „Indienne und Zephirin" iſt Schweigen die zweckentſprechendſte Beurtheilung. — Mit wirklicher Freude können wir aber über zwei, als neueinſtudirt bezeichnete Opern berichten, nämlich Boieldieu's ewig friſche „Weiße Dame", die diesmal in einer ſo vorzüglich gelungenen Beſetzung und trefflichen Ausführung zur Darſtellung kam, daß bis jetzt jede der ſtattgehabten Vorſtellungen bei ausverkauftem Hauſe ſtattfand. Die Palme des Abends erringt ſich jedesmal Hr. Schnorr v. Carolsfeld als George Brown und nächſt ihm Fr. Jauner-Krall als Jenny, denen ſich die HH. Rudolf und Scaria, ſowie Fr. Krebs-Michalefi ganz befriedigend anreihen. Nur für die Partie der Anna möchte eine andere Dame als Frl. Hänisch zu wünſchen ſein, weil ſie für ein derartiges Rollenfach keine Naturanlagen und ihr Geſangsvortrag rein franzöſiſche Muſik ſich für dieſe nicht eignet, da das Ineinanderziehen der Töne und das undeutliche Ausſprechen der Textworte in dieſer Operngattung beſonders unangenehm berührt. Eine gleich treffliche Leiſtung boten Fr. Jauner und Hr. Schnarr in den Partien des Eric und der Senta in „Der fliegende Holländer". Fr. Jauner-Krall bewegt ſich hier auf dem Gebiete der ernſten Oper mit ſichtlichem Streben nach Vollendung, ſo daß man nur die höchſte Achtung für das Gebotene auszuſprechen vermag; allerdings wird die Künſtlerin ſowohl durch Hrn. Schnorr als auch beſonders durch Hrn. Mitterwurzer, als Holländer, auf das trefflichſte unterſtützt, wie überhaupt auch dieſe Oper von allen dabei Betheiligten mit wahrer Begeiſterung durchgeführt wird. — Das übrige Repertoir war anſtändig, wenn auch nicht in allen Beziehungen hervorragend. — Tichatſchek geht nach ſchwerer Krankheit der Geneſung entgegen, ob er wieder ſingen kann, muß ſich erſt noch erweiſen. — Emil Devrient hat vom König das Ritterkreuz des Albrechtsordens erhalten.

Kleine Chronik.

Otto Ludwig †. Nach mehrjährigem schwerem Leiden ist Otto Ludwig am 25. Februar zu Dresden gestorben. Er war am 11. Februar 1812 zu Eisfeld im Meiningen'schen geboren, studirte zuerst Musik, und zwar in Leipzig unter Mendelssohn, wandte sich aber später der Poesie zu und lebte abwechselnd in Eisfeld, Meißen und Dresden. Mit Otto Ludwig ist ein echter Dichter zu Grabe gegangen. Sein „Erbförster", die erste Hälfte seiner „Makkabäer" und die Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" gehören zu den bedeutendsten Produktionen der neueren Literatur. Wir kommen demnächst ausführlich auf die Würdigung dieser Schöpfungen, namentlich der dramatischen, zu sprechen. Otto Ludwig hinterläßt, dem Vernehmen nach, ein bürgerliches Drama „Die Rechte des Herzens", vier Akte einer „Agnes Bernauer", ein Lustspiel „Herr Frey" und „Shakespeare-Studien".

Richard Wagner am bayerischen Hof. Richard Wagner hat, um die mannigfachen Gerüchte über seine Stellung zum König von Bayern zu zerstreuen, außer seiner Antwort auf die Münchener Korrespondenz in der Augsburger „Allg. Ztg.", an einen seiner Freunde in Wien ein Schreiben gerichtet, aus welchem die „Presse" folgende Stellen mittheilt: „In so verkehrter Weise", schreibt Wagner, „wurde meine Stellung aufgefaßt, während doch meine Beziehungen zu meinem allergnädigsten Gönner lediglich auf dessen Wohlgefallen an meinen Kunstwerken und auf dessen festem Willen, sie in geeigneter Weise zur Darstellung bringen zu lassen, beruhen; daß die Berufung mir nahe stehender künstlerischer Persönlichkeiten lediglich den Zweck hatte, nach dieser Seite hin der großmüthigen Absicht meines erhabenen Beschützers zu dienen: dies war einfacher und leichter festzustellen, als auf dem Wege einer durchaus unnöthigen Bekämpfung eines rein illusorischen Verhältnisses, auf welchem natürlich der Mitwirkung des Neides und der Verläumdung nicht wohl auszuweichen war". — „Zu ihrer unausbleiblichen Beschämung haben sich dagegen jene übelberathenen Bemühungen durch Behauptungen bloßgestellt, die ich deßwegen durch Proteste zu widerlegen nicht erst nöthig habe, weil sie in kürzester Zeit einfach durch Thatsachen der Unwahrheit überführt sein werden". Der Augsburger „Allg. Ztg." kommt aus München folgende Erklärung zu: „Ein Münchener Korrespondent der „Allgemeinen Zeitung", Beilage vom 16. Februar, beschuldigt die sogenannten „Genossen" des Hrn. Richard Wagner des Mißbrauches ihrer Beziehungen zum königlichen Hof. Da unter gedachten „Genossen" ich, der Unterzeichnete, allein die Ehre gehabt habe, in derartige Beziehungen zu treten, so übe ich mein Recht aus, und erkläre den anonymen Urheber jener Verdächtigung für einen ehrlosen Verläumder. München, 18. Februar 1865. Hans v. Bülow". In ähnlicher Weise, und zwar auf telegraphischem Wege aus Vevay, trat Hr. Professor Nohl den gedachten Beschuldigungen entgegen. Als beruhigenden Abschluß der ganzen unliebsamen Affaire, an welcher dem bayerischen Nativismus ohne Frage sein Theil der Schuld beizumessen ist, in welcher aber Wagner's bekannte Schattenseiten stark hervortraten, kann man wohl einen offiziösen Artikel der „Bayerischen Zeitung" betrachten, in welchem dem Komponisten Richard Wagner die ungestörte königliche Huld zugesichert wird, jedoch mit dem deutlichen Hinweis, daß dessen private Ansprüche fortan in der Münchener Residenz keinen so ergiebigen Boden mehr finden werden wie früher.

Der bekannte „Wagner-Schriftsteller" Franz Müller hat von König von Bayern das Ritterkreuz vom Verdienstorden des heil. Michael erhalten, gleichzeitig mit der Aufforderung, ein Werk über Wagner's „Tristan und Isolda" zu schreiben.

Im Haag starb am 7. Februar nach längerem Leiden Johann Heinrich Lübeck, niederländischer Hofkapellmeister, Direktor der Musikschule in seinem noch nicht vollendeten 66. Lebensjahre.

In Mainz ist eine Theater-Aktiengesellschaft zu Stande gekommen. Sie zählte bereits in Mitte Februar 248 Namen, mit einem eingezeichneten Kapital von 22,650 fl.

Konzerte. In Karlsruhe fand am 6. v. M. das erste Abonnement-Konzert der großherzogl. Hofkirchenmusik in der großherzogl. Schloßkirche statt, mit folgendem Programm: Phantasie und Fuge für die Orgel (G-moll) von J. S. Bach; zwei Chöre a capella von Palestrina und F. Anerio; Arie für Sopran mit Violoncell-Begleitung aus einer Kirchenkantate von J. S. Bach; Crucifixus für achtstimmigen Chor von A. Lotti; Arie für Tenor mit Chor aus einer Motette für Soli, Chor und Orgel von Mendelssohn; Ave verum von Mozart; Kirchenarie für Tenor von A. Stradella; Sonate für die Orgel (C-moll) von Mendelssohn; Arie für Sopran aus dem „Messias" von Händel; „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Kirchenkantate für Soli, Chor und Orgel von J. S. Bach. — Am 13. Februar führte der dortige Cäcilien-Verein in seinem dritten Konzerte das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn auf.

Mozart's „Zauberflöte" hat im Pariser Théâtre Lyrique einen ungeheuren Erfolg errungen. Die Besetzung der sechzehn Rollen dieser Oper ist eine durchaus sorgfältige und theilweise vorzügliche; auf das Einstudiren wurde die größte Sorgfalt verwendet und die Ausstattung ist glänzend. Hr. Carvalho versteht es, ein Kunstwerk in echt künstlerischer Weise vorzuführen und gleichzeitig damit auch einen großen Kassa-Erfolg zu verbinden.

In Olmütz kam am 11. Februar zum Vortheile des Balletmeisters Hrn. Storch, die neue Operette seines Vaters „Der Schneider von Kabul" die nächsten auch im Corttheater gegeben werden soll, zur Aufführung. Der Komponist dirigirte selbst und wurde mit Beifall und Ovationen u. A. von Seite des Männergesangvereins überschüttet. Die Oper gefiel aber nur wenig, woran freilich die ungenügende Aufführung die Hauptschuld tragen mag. Auch Hr. Jungwirth, der von 1849 bis 1856 der Liebling der Olmützer war, spielte an diesem Abend den „Tritschtrotsch" und wurde mit Jubel begrüßt.

Briefkasten der Redaktion. 25 Februar — 3. März: E P. in Paris, P in Dresden, ♂ in Berlin. Benützt. — R J in Kopenhagen Bereits brieflich beantwortet — H Th H, J G, R E in Berlin: Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von S. Löwenthal.

№ 10. Elfter Jahrgang.

Recenſionen
und Mittheilungen über
Theater und Muſik.

Wien. 11. März. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters Von Wilhelm Koffka (Fortſetzung). — Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Zugenthema's. Von M. Hauptmann. — Münchener Muſikbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater („Tannhäuſer", „Figaro's Hochzeit"), An der Wien und Joſefſtadt (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Hr. Engel, Hr. Laub). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales

Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters.

Von **Wilhelm Koffka.**

(Fortſetzung).

In ſeinem Dresdener Engagement bei Bondini, in welchem Brandes übrigens häufige Streitigkeiten mit dem bedeutendſten Talent der Geſellſchaft, mit dem Schauſpieler Reinecke hatte, traf ihn Hrn. v. Dalberg's Antrag, auf welchen er durch Hrn. v. Halberg's Vermittelung mit einem längeren Promemoria antwortete, das ebenſo, wie alle die weiteren Schriftſtücke, welche Brandes in dieſer Angelegenheit ſchrieb, von großer Weitſchweifigkeit und Vielſchreiberei ſeines Verfaſſers Zeugniß gibt.

In dieſem Memoire erklärt ſich Brandes bereit, gleichzeitig mit ſeiner Frau und Tochter Engagement anzunehmen, und zwar für eine Gage, die der Dresdener gleichkäme: 1500 Thlr. jährlich, jedes Jahr um 100 Thlr. ſteigend; 400 Thlr. für ſeine junge Tochter, die zur Sängerin ausgebildet wurde. Als Beneficia verlangt er jährlich eine freie Einnahme für ein von ihm verfertigtes Stück *) und den Verkauf der Arienbücher bei den Operetten. Eine mäßige Penſion für den Fall, „daß das Theater wider Vermuthen ſeine Endſchaft erreichen ſollte."

Ueber die artiſtiſche Seite der Frage äußert ſich Brandes folgendermaßen:

„Kein Entrepreneur taugt für ein Nationaltheater; der Redlichſte hat mehr Eigennutz als Patriotismus".

*) Als Dichter hatte Brandes mehr Glück gemacht, wie als Darſteller. Sein „Der Schein betrügt", „Graf Olsbach" ꝛc. wurden überall mit Beifall gegeben.

„Die Direktion muß einem Manne von ausgebreitetſten Kenntniſſen, von Thätigkeit, Kaltblütigkeit und bewährtem guten moraliſchen Charakter anvertraut werden".

„Dieſem und der Geſellſchaft muß ein Mann von Würde, Geſchmack und Theaterkenntniß vorgeſetzt werden, um durch ſein Gewicht das Anſehen des Direktors zu unterſtützen, dieſem, bei Fehlern, die nöthigen Erinnerungen zu thun".

„Ein gutes Nationaltheater bildet die Einwohner in der Sprache, in den Sitten, in der Denkart, vermindert den Luxus im Mittelſtande, bereichert den Bürger, macht moraliſch gute Menſchen, iſt für den Staat Oekonomie. Der Schauſpieler iſt gleichſam Bürger, der Beitrag des Fürſten, die Einlage der bemittelten Einwohner und der Fremden gehn durch ſeine Hände in die Hände des Armen; das Geld erhält Umlauf und bleibt im Lande".

„Ein Nationaltheater hat für auswärtige gute Schauſpieler, wegen des ruhigen Aufenthaltes und und hoffentlicher Dauer, weit mehr Reize als das Theater des beſten Entrepreneurs".

„Ein vollſtändiges Schauſpiel fordert ohne Souffleur, Dekorateur ꝛc. wenigſtens 16 Perſonen. 1) Zärtlicher Alter. 2) Komiſcher Alter. 3) Raiſonneur. 4) Erſter Liebhaber. 5) Zweiter Liebhaber 6) Petitmaitre, Fats ꝛc. 7) Erſter Bedienter. 8) Zweiter Bedienter. 9) Charakterrolle. 10) Zärtliche Mutter. 11) Komiſche Mutter. 12) Erſte Charakterliebhaberin. 13) Zweite Liebhaberin. 14) Dritte Liebhaberin zu naiven Rollen. 15) und 16) Erſte und zweite Soubrette. Pedanten Juden, Bauern, Soldaten würden unter jene nach

Digitized by Google

ihren Talenten vertheilt. Doch können mit 16 Personen keine Stücke à la Shakespeare oder à la Goethe gegeben werden."

Diese Zuschrift veranlaßte Hrn. v. Dalberg, ebenfalls seine Gedanken über Mittel und Ziele des neuen Beginnens zu Papier zu bringen und sie Brandes zukommen zu lassen. „Die Stiftung eines ständigen Theaters für Mannheim" — schreibt er, — „hat die Hauptabsicht des Kurfürsten zum Grund, durch Schauspiele Fremde und Benachbarte in hiesige Stadt zu locken und zugleich auch das Vergnügen hiesiger Einwohner durch Schauspiele bestmöglichst zu befördern. Beide Endzwecke würden durch ein schlechtes oder mittelmäßiges Schauspiel verfehlt werden, da der Geschmack des hiesigen Publikums schon eine wahre Richtung zum Guten im dramatischen Fach erhalten hat, und es sich hier mit nichts Mittelmäßigem befriedigen läßt".

„Da die Theater-Einkünfte hier von dem gemeinen Beitrag des Publikums viel abhangen, so ist also zum Voraus zu setzen, daß die künftige ständige Schauspieler-Gesellschaft gleich anfangs mit solchen Subjekten besetzt sein müsse, die Leute von Geschmack in Ansehung ihrer Rollen befriedigen können. Eine zu zahlreiche Gesellschaft ist nicht nöthig, ja meistens zweckwidrig, da bei einer zu großen Menge von Schauspielern oft der wahre Verdienst unterdrückt wird, weil meist der mittelmäßigste Acteur kabalirt, um Hauptrollen zu spielen und Unordnung stiftet".

„Vier gute Acteurs und vier gute Actricen könnten den Grund zur Gesellschaft legen und den Ton für die übrigen geringeren angeben".

„Die geringeren im Schauspiel müßten aber so gewählet werden, daß sie für Operetten brauchbar wären".

„Die Auswahl der vier ersten Acteurs und vier ersten Actricen überläßt man der Einsicht des Hrn. Brandes".

„Zu denen übrigen sind schon einige Subjekte in Vorschlag, könnten aber auch von Hrn. Brandes näher angegeben werden".

„Zu Unterhaltung der Truppe können wöchentlich 300 Fl. im ersten Jahr verwendet werden, in dem darauf folgenden Jahr ist sich aber ein höherer Betrag für's Personal des Theaters zu versprechen".

„Hr. Brandes bekäme den Titel als Directeur. Er müßte daher die Austheilung der Rollen besorgen, die Truppe wöchentlich auszahlen, und überhaupt unter ihm stünden immediate alle Schauspieler und Schauspielerinnen, doch müßte sich Hr. Brandes eine Oberdirektion, welche vom Kurfürsten angeordnet ist, gefallen lassen. Und von dieser Seite hat sich der Hr. Direktor alle Hülfe und Unterstützung zu versprechen".

„Mit der übrigen Theater-Oekonomie und Auszahlungen hätte Hr. Brandes Nichts zu schaffen, da dieses von der Oberdirection abhinge. Doch behält man sich den steten Beirath des Hrn. Brandes hierin vor".

„Es läme nun schließlich darauf an, daß Hr. Brandes bestimmen möge, ob er künftige Michaelis die Direction übernehmen wolle. Ferner müßte er die Auswahl der Subjekte und ihre Anzahl bestimmen, und die festgesetzten 300 Fl. wöchentlich unter sie nach Verdienst vorläufig im Plan vertheilen und angeben".

„Unter jenen Actricen, welche könnten engagirt werden, sind Mdm. Fiala und Mad. Toscani, die hier brauchbar und willkommen wären und zu haben sind".

„Wenn Hr. Brandes einmal in diesen Plan gewilliget, er sich in Dresden frei machen kann, und alsdann vorläufig seinen näher bestimmten Plan wird übergeben haben, so kann die Sache selbst berichtigt und genauer festgesetzt werden."

Durch Hrn. v. Halberg's fortwährende Vermittelung wurden die Unterhandlungen mit Brandes fortgesetzt. Mittlerweile waren aber auch mit Seyler, welcher sich nach Auflösung seiner Gesellschaft ganz in Mannheim niedergelassen hatte, Unterhandlungen Behufs der Herstellung einer Schauspielergesellschaft und Uebernahme der Direktion angeknüpft worden.

Als erstes Zeichen der begonnenen Negoziationen finden wir nachstehendes Schreiben Seyler's an Dalberg bei den Theaterakten. Es ist aus Mannheim vom 22. März datirt, und deßhalb der briefliche Weg gewählt, weil Hr. v. Dalberg auf einer Jagdpartie abwesend war. Das Schreiben lautet:

„Je viens de recevoir des lettres de Gotha d'un certain Meyer, acteur de la troupe, dans laquelle il me donne pour nous l'importante nouvelle, que le duc a congedié toute la troupe pour la St. Michel prochaine. Comme c'est tout ce qui nous peut arriver de plus heureux et qu'il n'y a pas un moment à perdre, j'ai cru en devoir prevenir votre Excellence par un exprès, selon moi il faut toute de suite envoyer

quelqu'un à Gotha; sans quoi le théâtre de Hambourg nous gobera ce qu'il y a de mieux et il y en a assez pour former notre nouvelle troupe, tant pour le chant, que pour la comédie. Je souhaite que votre Excellence veuille troquer sa chasse pour celui, dont le gibier est plus rare.

Seyler".

Allerdings war die Auflöſung der Gothaiſchen Hofbühne, der erſten eigentlichen Hofbühne, das glücklichſte Ereigniß, das für die Mannheimer Wünſche und Pläne ſich hätte zutragen können. Hier bot ſich auf einmal eine ganze Geſellſchaft nicht allein achtungswerther Künſtler, aus Eckhof's Schule hervorgegangen, ſondern auch an einander und an eine gewiſſe Disziplin gewöhnter Perſönlichkeiten. Um Schlachten zu gewinnen, dazu gehört ein umſichtiger Feldherr, allein kriegstüchtige Soldaten gehören ebenfalls dazu. Ohne den Zug, welchen Hr. v. Dalberg aus dem Voostopf der dramatiſchen Kunſt gethan und der ihm die Gothaiſchen Hoftheatermitglieder zuführte, möchte die Mannheimer Bühne wohl ſchwerlich ihre Bedeutung jemals erlangt haben.

Meyer's Schreiben, deſſen Seyler in ſeinem Billet an Dalberg Erwähnung thut, hatte ein ganzes Verzeichniß der vorhandenen Kräfte enthalten, welchem eine genaue Angabe ihrer materiellen Stellung und Anſprüche beigegeben war. Es iſt zu bezeichnend für die damaligen Verhältniſſe, um nicht hier ſeinen Platz zu finden:

„Hr. Böck ſpielt die erſten Charakterrollen; ſein Name iſt zu bekannt und ſeine Verdienſte entſchieden, als daß es nöthig wäre, davon zu erwähnen. Seine Beſoldung für ſich und ſeine Frau iſt 18 Thlr. wöchentlich und 9 Klafter Holz".

„Hr. Meyer, ſpielt launigte Charaktere, Soldaten ꝛc. in der Comödie; Helden, heftige Charaktere in der Tragödie. Da er der Verfaſſer dieſes Aufſatzes iſt, überläßt er Hrn. Seyler, bei deſſen Theater er zehn Jahre ſtand, ſeine Talente zu beurtheilen. Die Gage für ſich und ſeine Frau iſt 17 Thlr. und 7 Klafter Holz".

„Hr. Schüler ſingt die erſte Baßſtimme in der Oper, und kann als einer der beſten deutſchen Baſſiſten empfohlen werden. Als Acteur hat er weniger Meriten. Er ſpielt in der Oper die erſten komiſchen Rollen, ſein Spiel iſt chargirt und in der Komödie kann man ihn nur in Bauern ſehen. Seine Gage mit ſeiner Frau iſt 17 Thlr. und 7 Klafter Holz".

„Hr. Iffland, ein junger Mann von 19 Jahren, hat bei dem Gothaiſchen Theater angefangen, und ſeit ein paar Jahren große Fortſchritte in der Kunſt gemacht. Sein Spiel iſt einſichtsvoll und richtig und verräth allemal den denkenden Künſtler. Er ſpielt komiſche Alte und Carrikaturen, doch iſt er auch in jungen Rollen nicht ſchlecht. Seine Gage iſt 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Hr. Beil, ein komiſcher Acteur, nicht von ſo großen Talenten als Iffland, aber doch brauchbar; hat 6 Thlr. Gage und 4 Klafter Holz".

„Hr. Rennſchüd, ein junger Mann von guter Figur, ſpielt geſetzte Liebhaber erträglich. Seine und ſeiner Frau Gage iſt 10 Thlr. und 6 Klafter Holz".

„Hr. Beck ſpielt junge Liebhaber und iſt noch als Anfänger zu betrachten. Gibt aber Hoffnung. Seine Gage iſt 3 Thlr. und 3 Klafter Holz".

„Hr. Friſchmuth ſpielt komiſche Alte mit ſehr wenigem Glück. Seine Gage iſt 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Hr. Striegler ſingt den Tenor in der Operette, ſeine Stimme iſt nicht vorzüglich und als Schauſpieler verräth er wenig Anlage, hat 3 Thlr. Gage".

„Hr. Backhaus ſingt einen erträglichen Baß. Als Acteur kann er nicht in Anſchlag kommen. Seine Gage iſt 2 Thlr".

„Mad. Böck ſpielt komiſche Mütter und chargirte Rollen".

„Mad. Rennſchüd, erſte Liebhaberinnen und Tragödien-Rollen. Gefällt hier und iſt die Primadonna des Gothaiſchen Theaters".

„Mad. Kummerfeld (unverheirathet). Spielt Liebhaberinnen und Coquetten gut; ihr Name iſt als Mademoiſelle Schulz ſehr bekannt geweſen, hat 7 Thlr. Gage und 6 Klafter Holz".

„Madem. Preiſing. Eine junge vortreffliche Sängerin, deren Stimme und Manier von vielen der Hellmuth vorgezogen wird, hat 5 Thlr. Gage, iſt aber als Kammerſängerin mitangeſtellt".

„Madem. Hartmann ſpielt Soubretten, iſt eine mit von Gotha's vorzüglichſten Actrieen, hat 6 Thlr. und 4 Klafter Holz".

„Mad. Schüler ſpielt zweite Liebhaberinnen und Nebenrollen".

„Mad. Wallenſtein (unverheirathet). Spielt affektirte Damen, Wirthinnen, auch naive Rollen, hat 5 Thlr. und 4 Klafter Holz".

Madem. Hofmann ſingt die zweiten Rollen in

der Operette, iſt im Geſang und Spiel Anfängerin; hat 3 Thlr."

„Hr. Böck und Meyer haben von Ihro Durchlaucht dem Herzog eine lebenslängliche Penſion, die aber im Lande verzehrt werden muß, gnädigſt erhalten. Man ſchmeichelt ſich aber, der Durchlauchtigſte Herzog werde ihnen ein anderweitiges Engagement erlauben".

„Mad. Preiſing möchte ſchwerlich ein anderes Engagement annehmen, da ihre Familie in herzoglichen Dienſten, und Sie ſelbſt als Kammerſängerin vortheilhaft angeſtellt iſt".

„Hr. Iffland hat bereits nach Hamburg um Engagement geſchrieben, könnte aber, wenn ihm die Mannheimer Vorſchläge vortheilhafter wären, ſich hiezu entſchließen".

„Hr. und Mad. Rennſchüb erwarten auch von Hamburg Vorſchläge".

„Mad. Kummerfeld, Mad. Wallenſtein, Hr. Schüler und Hr. Beil würden vielleicht das Engagement nach Mannheim, wenn ſie über die Gage accord werden können, allen andern vorziehen".

„Mad. Meyer iſt Souffleuſe".

„Da ein jeder ſich in der Hoffnung nach Gotha engagirt hat, zeitlebens da zu bleiben, ſo haben ſie in dieſer Rückſicht weniger Gage genommen und wird wahrſcheinlich für den angezeigten Gehalt ſich Niemand bei einem andern Theater engagiren".

„Da außer Mad. Preiſing (die wie geſagt ſchwerlich von Gotha gehen wird) Niemand als Hr. Schüler ein brauchbares Mitglied für die Operette iſt, ſo würde zur Zuſammenbringung einer vollſtändigen Operette in Gotha wenig Hoffnung ſein".

„Verfaſſer dieſes iſt von Hrn. Seyler's gütigem Vertrauen zu ihm gerührt und wird ſich beeifern, der guten, von ihm gefaßten Meinung zu entſprechen, und Hrn. Satori in ſeinen Geſchäften nach Vermögen unterſtützen".

(Schluß folgt.)

Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's. *)

Von Moritz Hauptmann.

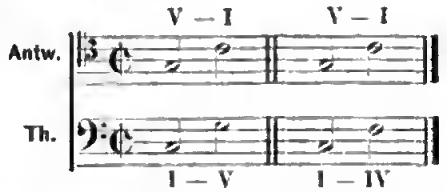
Jede Muſikphraſe ſetzt ein Tonartſyſtem, in welchem ſie ſich bewegt, voraus. In der Tonart erhält der einzelne Ton einer Melodie erſt ſeine verſtändige Beſtimmung und Bedeutung.

Das Tonartſyſtem beſteht in einer organiſch verbundenen Bildung von drei Dreiklängen: einem Hauptdreiklange, dem toniſchen, und zwei Nebendreiklängen, dem Unter- und dem Ober-Dominantdreiklange. Das Syſtem der C-dur-Tonart iſt:

F a C e G h D
I— III—V
I—III—V I—III—V

Nach dieſer Art bezeichnet tritt ſogleich ein Unterſchied der Töne inſofern hervor, als a, e und h als Terztöne, F, C, G und D als Grund- und Quinttöne ſich erkennen laſſen. Unter den letzteren zeigt ſich F nur als Grundton, D nur als Quint; die Töne C und G aber kommen in beiden Bedeutungen vor.

Die Antwort des Fugenthema's ſetzt für den Grundton die Quint, für die Quint den Grundton. Auf das Thema C—G iſt die Antwort G—C. Der Grundton beantwortet aber eben wie die Oberquint, ſo auch die Unterquint, daher die Antwort auf C—F auch wieder G—C ſein wird.



Die Dominanten ſind die beiden Seiten, die zu ihrem Entgegengeſetzten den Grundton, die eine Mitte haben.

F — C — G.

Ein Terzton des Thema's kann nur wieder mit einem Terzton beantwortet werden: die toniſche Terz mit einer der beiden Dominantterzen, e mit h oder a; beide Dominantterzen erhalten die toniſche Terz zur Ant-

*) Die Beſchaffenheit der Fuge im Allgemeinen, wie ſie als Muſikſtück exiſtirt, wird hier als bekannt angenommen, das Folgende beſchäftigt ſich allein mit dem erſten Gegenſatz von Thema und Antwort, von Dux und Comes. Auch hierin iſt nur das Hauptſächlichſte, das Nächſtliegende in Betrachtung gezogen. Es wird immer gut ſein, darin zu einer Sicherheit gelangt zu ſein, wenn man Komplizirteres, von den erſten Regeln Abweichendes will verſtehen lernen.

wort, h und a werden mit e beantwortet. (Ueber die Beantwortung von h mit fis ſpäter.)

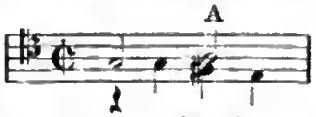
Wie die hauptſächliche Beantwortung der Tonika aber durch die Oberdominant geſchieht, ſo iſt auch die hauptſächliche Beantwortung der toniſchen Terz die Ober-Dominantterz und nicht die Unter-Dominantterz.

Was im Thema ſich auf die Tonika bezieht, wird in der Antwort ſeinen Bezug auf die Ober-Dominant haben wollen, wenn nicht ein Zurückgehen in der Tonart gefordert iſt. In ſolchem Fall erſt kommt es vor, daß die Unter-Dominantterz als Antwort auf die toniſche geſetzt wird, wie in der Folge an Beiſpielen ſoll gezeigt werden.

Die Ober-Dominantquint D hat im Syſtem keine Antwort. Wenn der Terzſprung C..e mit G..h zu beantworten iſt, ſo würde auf die Sekundenfortſchreitung C..D..e nicht mit G..a..h zu antworten ſein, denn a iſt nicht wie D ein Quintton, ſondern ein Terzton. Hier wird die antwortende Stimme über das C-dur-Gebiet treten müſſen, um einen entſprechenden Ton für das D des Themas zu finden; ſie wird den Sekundengang G..A..h intoniren, darin der Ton A eben nicht das in C-dur Vorfindliche, die Terz des Unter-Dominantdreiklanges F a C, oder was dasſelbe, der Grundton des A-moll-Dreiklanges iſt, ſondern die Quint des D-dur-Dreiklanges, der hier als Ober-Dominantdreiklang der G-dur-Tonart eintritt. In der Notenſchrift wie an der Klaviertaſte iſt ein Unterſchied zwiſchen a und A nicht zu gewahren; die harmoniſche Begleitung zu erſterem aber iſt F, zu letzterem iſt ſie fis, ſo daß die begleitete Antwort zu dem begleiteten Thema

nicht dieſe

ſein kann, ſondern mit fis geſchehen muß:



Das Gefühl für harmoniſche Intonation wird den Unterſchied, der hier zwiſchen dem Terz-a und dem Quint-A beſteht, nicht verkennen laſſen. Der Quintton A iſt höher als der Terzton a.

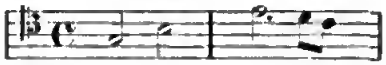
So oft in einem Thema der C-dur-Tonart D mit A beantwortet wird, iſt dieſes A, wie hier bezeichnet, eben allezeit die Quint der Ober-Dominantquint, d. h. die Ober-Dominantquint der G-dur-Tonart, denn das a der C-dur-Tonart iſt Terz und kann nicht eine Quint beantworten.

So iſt aber auch wieder zu erwägen, wenn der Ton a im Thema vorkommt, ob er der Tonart angehört oder ob er nicht über dieſelbe hinausgreift und dann eben ſelbſt ſchon jenes A der G-dur-Tonart iſt.

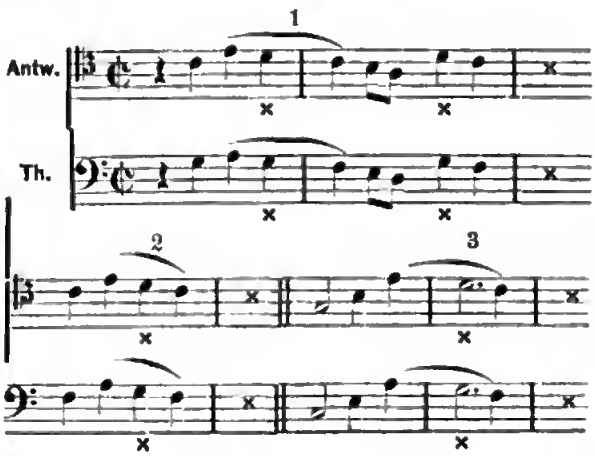
Das Fugenthema kann in der Tonart bleiben, oder nach der Dominant moduliren. Wo das Letztere geſchieht, wird der Ton A in vielen Fällen ſchon auf die G-dur-Tonart Bezug haben, d. h. die Quint des D-dur-Dreiklanges ſein, wobei er dann nicht mit der toniſchen Terz c, ſondern mit der Dominantquint D zu beantworten iſt.

Zu dem folgenden Thema:

iſt die Antwort unzweifelhaft:

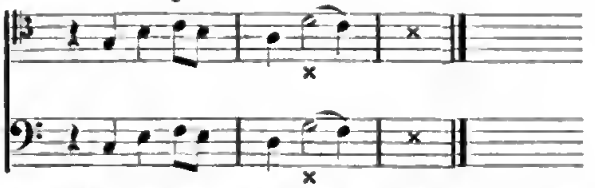


Wenn wir hier den Ton G, im vierten Viertel des zweiten Taktes, nicht mit C, ſondern mit D beantwortet ſehen, ſo iſt das ein Fall, der ſich ſo oft wiederholen wird, als dieſes G im Thema einen Uebergangston aus dem beſtimmten a nach dem beſtimmten F bildet, der auch eintreten kann, wenn G an das beſtimmte F als Sekund ſich nur anlehnt, einen Vor- oder Nachſchlag desſelben bildet, dann bleibt nur F mit C zu beantworten, G erhält das überliegende D zur Antwort. Auch wird dabei die Regel, daß Quint nur mit Quint, Terz nur mit Terz zu beantworten iſt, noch nicht verletzt. Beiſpiele, wo die Oberdominant nicht mit der Tonika, ſondern mit der Ober-Dominantquint beantwortet wird, ſind nachſtehend gegeben:



Digitized by Google

4

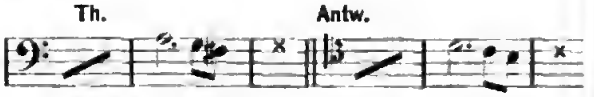


In allen dieſen und ähnlichen Fällen wird man für die Oberdominant G in der Antwort nicht C ſetzen dürfen, ohne die Melodie des Themas ganz aufzuheben. Einiges Bedenken können die Beiſpiele Nr. 3 und 4 erregen, in welchen das bedeutend hervortretende und accentuirte G für das Fugengefühl ein C in der Antwort zu hören wünſchenswerth macht. Man wird eine ſolche hervorſtechende Oberdominant, die nicht mit Tonika beantwortet werden kann, im Thema lieber vermeiden.

Wir kehren aber jetzt zu dem vorigen Thema zurück, das ſeine Beantwortung in einer genauen Quinttranspoſition fand, durch welche von ſelbſt jede Bedingung der richtigen Antwort ſich erfüllt. Laſſen wir daſſelbe in die Dominant-Tonart übergehen:

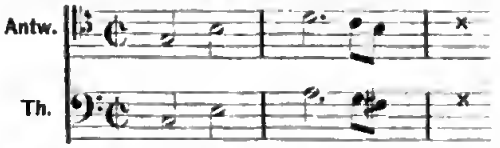
ſo ändert dieſe kleine Achtelnote fis, wie ſich zeigen wird, die Antwort von Grund aus.

In Folge dieſes veränderten Ausganges wechſelt das vorangehende A ſeine Bedeutung. Dieſer Ton iſt jetzt nicht mehr Terz des F-dur-Accordes; man hört ihn in Bezug auf das folgende fis als Quint des D-dur-Dreiklanges und ſeine Antwort wird nun nicht mehr der Terzton e ſein können, ſie wird im Quintton D beſtehen,

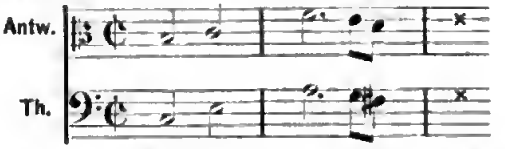


nach welchem der nach C zurückführende Schluß ſich von ſelbſt ergibt.

Der Anfang der Antwort geſchieht jedenfalls mit G. Der zweite Ton des erſten Taktes, die toniſche Terz e würde an ſich nicht falſch durch h beantwortet ſein:



Ein Weſentliches der Melodie des Thema's geht aber hier in der Antwort verloren, es iſt der Quartſchritt. G..h..D bietet für die Melodie C..e..A keinen Erſatz. Da aber hier die Quart nicht von h aus zu gewinnen iſt, indem der Ton D ſchon beſtimmt war, ſo wird ſie eben von dieſem D rückwärts genommen werden müſſen, und die Antwort lautet demnach:

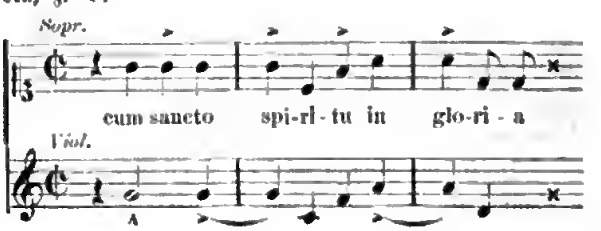


Dieſe Unter-Dominantterz a gewährt zugleich, daß die Haupttonart, nach der Ausweichung, mit welcher das Thema nach G-dur kam, bei der Antwort ſogleich wieder eingeführt wird, denn dieſes a wird nicht mehr fis, ſondern F zur Begleitung erhalten, ſo bewirkt aber das Kreuz vor der Achtelnote F eine völlige Umgeſtaltung der Antwort, welche ohne dieſes fis ſo lautete:

mit dem ſie aber ſo umgewandelt iſt:

Wo im Thema Ober- und Unterdominant auf einander folgen, wird die Antwort, wenn ſie die Oberdominant mit dem Grundtone beantworten muß, dieſen letzteren zu wiederholen haben:

Rhythmiſch muß die Antwort mit dem Thema von ganz gleicher Beſchaffenheit ſein. Wo für eine Sekundfortſchreitung des Thema's oder der Antwort in der entgegengeſetzten Stimme zwei gleiche Noten zu ſtehen kommen, dürfen ſie daher nicht gebunden, ſondern müſſen einzeln angeſchlagen werden. Dies ſchon in der Folge von rhythmiſch erſtem und zweitem Glied; noch weniger dürfte eine ſynkopiſche Zuſammenziehung gleicher Noten geſchehen, weil hiedurch ein zweites rhythmiſches Glied accentuirt wird, welches in der andern Stimme accentlos iſt. Dies letztere, nämlich einer Stimme ſynkopiſchen Rhythmus zu geben, wo die andere in gleichen Noten normal accentuirt hat, iſt ſchon bei der Uniſonobegleitung der Fugenſtimmen durch Inſtrumente zu vermeiden, z. B.



Hier widersprechen die synkopischen Accente der Begleitung den Normalaccenten der Stimme und lassen die Begleitung etwas rhythmisch Anderes sagen, als den Gesang, dem sie doch gleich sein will.

(Schluß folgt.)

Münchener Musikbericht.

Konzerte: Musikalische Akademie. Programme. Novitäten. Einzelkonzerte. Quartette. Oratorienverein. Wagner'sche Musikaufführungen. Die Wagner-Frage. — Theater: „Der fliegende Holländer". Frl. Stehle. Die große und die kleine Oper. Aussicht auf „Tristan und Isolde".

X — Durch längeres Unwohlsein abgehalten, als Reporter meinen Pflichten nachzukommen, beeile ich mich um so mehr zur Nachholung des Versäumten, als in wenigen Tagen die Konzertmusik wieder ihren Einzug als Alleinherrscherin halten wird, nachdem sie zufolge einer alten, wenn auch gerade nicht rühmlichen Sitte während des Karnevals gänzlich aus dem Felde geschlagen war.

Ich beginne mit den sogenannten Odëon-Konzerten der musikalischen Akademie, deren bisher sechs stattfanden: das erste suchte mit den Vergnügungen des landwirthschaftlichen Oktoberfestes zu konkurriren, dann folgten vier Abonnement-Konzerte, und den Schluß machte das Weihnachts-Konzert. Außer den in meinen früheren Berichten schon mehrfach erwähnten Vorzügen zeichneten sie sich diesmal durch einige Einrichtungen aus, welche man in den früheren Konzerten der Akademie nur mit Bedauern vermißte. Die erste derselben besteht darin, daß jetzt alle breiter angelegten und für das große Orchester geschriebenen Symphonien zum Schluße des Konzertes gegeben werden, während man sie früher konsequent an die Spitze des Programmes stellte. Die andere als Fortschritt zu begrüßende Neuerung ist darin zu erkennen, daß man den Werken der Tondichter der Gegenwart größere Berücksichtigung angedeihen ließ, als dies bisher der Fall war. Es waren eben Programme, wie sie sich für Klassicität portirte Staats-Hämorrhoidarier nicht besser wünschen konnten. Von größeren Orchesterwerken kamen zur Aufführung Händel's „Wasser- und Feuer-Musik" * und sechs Symphonien: zwei von Beethoven (die fünfte und siebente), eine von Mendelssohn (A-dur), eine von Mozart (G-moll), eine von J. Rietz) (Es-dur *) und eine von Franz Schubert (C-dur). Das Uebrige bestand aus sieben Ouvertüren von Beethoven („Leonore" Nr. 3), Gade („Hamlet"*), J. Rheinberger („sieben Raben"*), Reinecke („Dame Kobold"*), Schumann („Genoseva") und C. M. v. Weber („Euryanthe" und Jubel-Ouvertüre); dem Beethoven'schen Septett, sieben Instrumental-Solo's (von J. S. Bach, Beethoven, Goltermann, Rudolf Kreuzer, Mozart, Spohr und Vieuxtemps*) und 14 Vokalkompositionen. Die letztgenannten zerfallen in 5 Arien (von Mendelssohn, Franc. Rossi, Rossini, Spontini und Weber), eine Ballade („Des Sänger's Fluch" von Esser*), fünf Lieder (von Franz Schubert), zwei Duette (von Weber) und ein Terzett aus Mendelssohn's „Elias". Die mit einem Sternchen bezeichneten Werke wurden zum ersten Male in den Konzerten der Akademie gegeben.

Als die beste der Novitäten ist nächst der „Wasser- und Feuermusik" unbedenklich die Ouvertüre Reinecke's zu bezeichnen, und wenn sie gleichwohl ziemlich kalt aufgenommen wurde, so trug hieran der Umstand, daß sie in einem viel zu langsamen Tempo gespielt wurde, jedenfalls den größten Theil der Schuld. Anmuthig im Ganzen wie im Einzelnen, erfreut sie allenthalben durch feinen Geschmack und eine an geistvollen Pointen reiche Konzeption. Ein chevalereskes Anhauch endlich macht das Werk in der That zu dem, was es sein soll, nämlich zu einer passenden Einleitung für ein Calderon'sches Lustspiel. Daß dieses aber gerade die „Dame Kobold" sein soll, scheint etwas viel verlangt. Durch derartige scharf präcisirte Ueberschriften werden die Grenzen der Musik keineswegs erweitert, wohl aber begibt sich hiedurch die Tonkunst eines ihrer größten Vorzüge, der Vieldeutsamkeit.

Minder glücklich als Reinecke war Gade mit seiner „Hamlet"-Ouvertüre, welche, — ungleich mehr an Polonius denn an Hamlet mahnend, — füglich an die Spitze einer neuen (skandinavischen) Species des großen Genus „Kapellmeister-Musik" gestellt werden könnte. Der einleitende Satz ist jedenfalls die beste und originellste Partie des Werkes, das nachfolgende Allegro jedoch tummelt sich mit so entschiedener Vorliebe in der Manier des seligen Reissiger, daß man schon vor Beginn des Rückganges alles Interesse für das Werk verloren hat. Der Einfall, zu „Hamlet" eine Ouvertüre zu schreiben, ist an sich schon ein ziemlich unglücklicher. Auch die Ouvertüre Rheinberger's steht hinsichtlich der Erfindung nicht auf jener Höhe, wie die weiter unten zu erwähnenden Werke des vielversprechenden Tonsetzers.

Digitized by Google

Noch ſchlimmer verhält es ſich mit der Es-dur-Symphonie von Julius Rietz; denn wenn in dem Werke Gade's immerhin noch Spuren eines ſelbſtändigen Styles zu erkennen ſind, ſo iſt in dem Rietz'ſchen Opus, das ſich mit mattem Flügelſchlage bemüht, nur zu Mendelsſohn emporzuflattern, von einem derartigen Streben nicht das Mindeſte mehr aufzufinden. Der größte Vorzug des Ganzen beſteht in ſeiner Kürze und das Gelungenſte iſt das Scherzo, inſoferne hier die Imitation Mendelsſohn's am glücklichſten vollbracht iſt.

Zu den Novitäten iſt auch noch die Eſſer'ſche Ballade „Des Sängers Fluch" zu rechnen, da der Komponiſt die urſprüngliche Klavierbegleitung für großes Orcheſter bearbeitet hat. Leider muß ich auch dieſes Werk als ein verunglücktes bezeichnen, denn die Plattheit und Aeußerlichkeit der Kompoſition tritt durch dieſes in keiner Weiſe zu motivirende Inſtrumental-Aufgebot erſt völlig zu Tage. Die Unſitte, Pianoforte-Begleitungen für Orcheſter anzuſetzen, ſcheint überhaupt um ſich greifen zu wollen. So wurden denn auch die obenerwähnten Schubert'ſchen Lieder von Franz Lachner orcheſtrirt. Manche der Schubert'ſchen Lieder, wie z. B. „Am Meere", vertragen eine ſolche Verballhornung noch ganz gut; was ſoll man aber dazu ſagen, wenn ſich die Inſtrumentir-Sucht auf „Mädchens Klage" oder gar auf „Nacht und Träume" und „Thekla, eine Geiſterſtimme" erſtreckt?

Die Ausführung dieſer ſämmtlichen Kompoſitionen ließ unter der Leitung Lachner's nichts zu wünſchen übrig, ſowohl hinſichtlich des Orcheſters als der Soliſten. Aus den letzteren verdienen hervorgehoben zu werden Fr. Förſter, welche die mannigfachen Schwierigkeiten der großen Arie aus Spontini's „Veſtalin" ſo glücklich zu überwinden wußte, daß man hierüber die Trockenheit der Kompoſition vollkommen vergaß, und desgleichen die HH. Lauterbach und Joſef Walter. Erſterer ſpielte Spohr's neuntes Konzert und Ballade und Polonaiſe von Vieuxtemps, letzterer ein Konzert von Rudolf Krenzer. *)

Mit Lauterbach, der ſich außerdem noch in einem eigenen Konzerte als vollkommener Meiſter erwies, gelangen wir zu den Virtuoſen-Konzerten, deren mit Einrechnung des eben genannten elf ſtattfanden, darunter drei Patti-Konzerte. Als die bedeutendſten der hiebei betheiligten Virtuoſen (die Patti-Konzerte konnte ich nicht beſuchen) nenne ich Frl. Sophie Menter, eine ganz vortreffliche Klavierſpielerin, die ſich mittlerweile auch in Frankfurt Lorbeern errang, und Hrn. A. Wolfer, gleichfalls ein trefflicher Pianiſt, der ſich mit Vorliebe der polyphonen Klavierliteratur zuwendet. So ſpielte er die ganze D-moll-Suite aus Bach's engliſchen Suiten und eine Fuge (Manuſkript) von J. Rheinberger, ein herrliches Werk, dem reiche Erfindung und ſeltene Herrſchaft über die geſammten Kunſtmittel — der Komponiſt nahm ohne Zweifel ſeinen Ausgangspunkt von den letzten Sonaten Beethoven's — einen der ehrenvollſten Plätze ſichern in der Literatur der Klavier-Fuge, die — wenigſtens aus unſerer Zeit — nur wenig wird aufweiſen können, das ſich an polyphaner Kunſt und zugleich reicher Klangwirkung mit dieſem dreiſtimmigen, auf drei Thema's gebauten Satz meſſen könnte.

Mad. Viard-Louis vermochte ſich, wie mittlerweile in Wien, ſo auch bei uns als Beethoven-Interpretin nur bedingten Beifall zu erringen. Abgeſehen von der verfehlten oder doch mindeſtens in's Franzöſiſche überſetzten Auffaſſung Beethoven's — das Originelle ſei der jedenfalls denkenden Virtuoſin gerne zugegeben — iſt auch die Technik nicht in allen Fällen ausreichend, und die Anwendung der Pedale geradezu exceſſiv.

Einen vollkommen bruchloſen Genuß gewährten die von den HH. Joſef Walter, Closner, Thoms und Hipp. Müller gegebenen drei Quartett-Soiréen, die ſich wie immer durch anziehendes Programm und meiſterhafte Ausführung hervorthaten. Sie enthielten zwei Quartette von Beethoven (op. 59 Nr. 3 und op. 130), drei von Haydn, zwei von Mozart), eins von Schumann (A-moll), eins von Spohr und das Mozart'ſche G-moll-Quintett.

Als recht glückliche Leiſtung iſt weiterhin das Konzert des Oratorien-Vereines *) zu bezeichnen, welches (mit Kürzungen) Phil. Em. Bach's Oratorium „Die Israeliten in der Wüſte", Mendelsſohn's Hymne für Altſolo und Chor (op. 96) und ein „Stabat mater" (Manuſkript) von Rheinberger enthielt, das durch edle Haltung, breite Anlage und reiche Polyphonie vielfach an die Meiſterwerke der alten italieniſchen Schule hinanreicht.

*) Auch Hans v. Bülow ſpielte im Weihnachtskonzerte unter allſeitigem Beifalle Beethoven's Es-dur-Konzert J. S. Bach's Orgelfuge in A-moll (nach der Liſt'ſchen Bearbeitung) und Mozart's C-moll-Phantaſie, da ich jedoch in Folge meines ſchon erwähnten Unwohlſeins das Konzert nicht beſuchen konnte, muß ich mein Urtheil über den genannten Pianiſten auf künftige Zeit verſchieben.

*) Der Verein, deſſen Gründer und bisheriger Dirigent, Baron Perfall, zum Hofmuſik-Intendanten ernannt wurde, ſteht nun unter der Leitung des Hrn. Profeſſor Joſef Rheinberger.

Digitized by Google

Schließlich habe ich noch der Thätigkeit Richard Wagner's zu erwähnen, insofern dieselbe unter die Konzerte zu rechnen ist. Hieher gehört zunächst eine Serenade, die am 5. Oktober von einem aus den verschiedenen hier garnisonirenden Militärmusiken kombinirten Orchester unter Leitung des Militär-Musikmeisters Siedenkäs vor der k. Residenz aufgeführt wurde und ausschließlich aus Kompositionen Wagner's bestand. Darunter befand sich auch eine eigens für diesen Zweck komponirte Serenade. Da ich mich damals nicht in München befand, kann ich über dieselbe nichts Näheres mittheilen. Wie ich übrigens höre, wird sie bei Schott in Mainz erscheinen.

Am 11. Dezember folgte eine Musikaufführung im Theater. Sie enthielt „Faust"-Ouvertüre, drei Fragmente aus den „Meistersingern" (Versammlung der Meistersinger, Pogner's Anrede und die Ouvertüre), Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde", drei Fragmente aus der „Walküre" (Siegmunds Liebeslied, Walkürenritt und Wotans Abschied und Feuerzauber), das Schmelz- und Hämmerlied aus „Siegfried" und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Da diese Werke (gelegentlich ihrer Aufführung in Wien) in den „Recensionen" ohnehin schon besprochen wurden, und mit wenigen Worten die von Wagner hier eingeschlagene Richtung nicht abgemacht werden kann, sei für diesmal nur noch beigefügt, daß das etwas spärliche Publikum den meisten Nummern lebhaften Beifall spendete und den Walkürenritt sogar da capo verlangte. Die Orchesterleitung hatte Wagner natürlich selbst übernommen.

Daß gleichzeitig mit Richard Wagner auch Hans v. Bülow und Peter Cornelius in München ihren Wohnsitz genommen haben, erwähne ich als etwas Bekanntes nur der Vollständigkeit halber. Auch Hr. L. Nohl, der zum Honorar-Professor an der hiesigen Universität ernannt wurde, stand zum König in näheren Beziehungen, die sich jedoch nach wenigen Wochen wieder gelöst haben. Was die Ungnade des Königs, welche Richard Wagner persönlich betroffen haben soll, anlangt, so ist hieran kein wahres Wort. Das Ganze reduzirt sich der Hauptsache nach auf eine echt byzantinische Palast-Intrigue, welcher der junge König gänzlich fremd war. Mag man Anhänger oder Gegner Wagner's sein — immerhin ist die Art und Weise, wie in dieser Angelegenheit von Winkel-Journalen und sogenannten Welt-Blättern gegen den Komponisten Chorus gemacht wurde, als im höchsten Grade unwürdig zu bezeichnen, denn mit den Waffen der Verdächtigung und Denunciation ficht kein Mann, der auf Ehre hält. Das Schauspiel war übrigens nicht neu: denn als der verstorbene König Max Dichter und Gelehrte nach München berief, spielte der biedere Nativist sammt Kämmerling und Jämmerling genau dieselbe Rolle. Wie damals, so waren auch diesmal die Folgen so niedriger Machinationen keine anderen, als daß sich die Vertheidiger der Angegriffenen täglich mehrten.

Das größte und zugleich einzige musikalische Ereigniß, welches sich auf der Hofbühne zutrug, bildete der „fliegende Holländer", welcher, nachdem er schon im Mai des abgelaufenen Jahres vollkommen einstudirt war, doch erst am 4. Dezember heranskam. Die Ursache dieser langen Verzögerung soll hauptsächlich Wagner selbst gewesen sein. Da er sich nämlich weder mit den Kürzungen (wobei man die Wiener Aufführung zum Vorbilde nahm), noch mit der Inscenirung einverstanden erklärte, ging die Arbeit wieder von vorne an. Ouvertüre und erster Akt fanden nur laue Aufnahme, hingegen hatte sich der zweite Akt — jedenfalls der Glanzpunkt des Werkes — wie auch der dritte eines äußerst lebhaften Beifalles zu erfreuen, und nach beiden Aktschlüssen wurde Wagner mehrmals gerufen.

Gleichwohl scheint es fraglich, ob sich die Oper dauernd auf dem Repertoire erhalten wird. Hiezu gebricht es der Fabel allzusehr an eigentlichem dramatischen Leben. Die Sage vom „fliegenden Holländer" erregt, gleich der vom „ewigen Juden" und „wilden Jäger", wohl allgemein poetisches Interesse, aber kein speziell dramatisches, denn die Größe des Unglücks, viele Jahrhunderte leben zu müssen, ist uns völlig inkommensurabel. Gerade dieses Inkommensurable ist es aber, welches bei Bühnenwerken vor allen Dingen zu vermeiden ist, theils weil die Zuschauer von Helden, die weder mit menschlichem Blute, noch mit dem Ichor der homerischen Götter begabt sind, nicht in die geringste Mitleidenschaft versetzt werden, theils weil Wort- und Tondichter in gleich große Verlegenheit gerathen, insofern sie sich umsonst quälen, derlei Phantome hübsch menschlich herauszustaffiren. Die Arie des Holländers im ersten Akte liefert hiefür einen ebenso schlagenden wie traurigen Beweis.

Ueber die Aufführung ist im Ganzen nur Gutes zu sagen. Die von Frl. Stehle (Senta) und den HH. Kindermann (Holländer), Fischer (Daland), und Richard (Erik) gegebenen Hauptpartien erfreuten sich der fleißigsten Ausführung und wurden vom Chor und Orchester trefflich unterstützt. Eine Musterleistung in

Digitized by Google

Spiel ſowohl als Geſang gab Frl. Stehle, und ohne die Oper zu unterſchätzen, wird nicht in Abrede zu ſtellen ſein, daß ein guter Theil des Erfolges lediglich dieſer geiſtvollen Künſtlerin zu danken iſt.

So ſehr ſich aber auch einerſeits die Münchener Bühne zu einer Sängerin wie Frl. Stehle gratuliren darf, ſo führt doch auch andererſeits dieſer Beſitz wieder Mißſtände mit ſich. Der größte derſelben — und daran trägt allerdings das Publikum die Hauptſchuld — iſt die ziemlich troſtloſe Monotonie des Repertoirs, worin neben dem leider unvermeidlichen „Fauſt“ hauptſächlich die Spieloper durch „Rothkäppchen“, „Glöcklein des Eremiten“ und „Waffenſchmied“ u. dgl. m. vertreten iſt. Natürlich wird hiedurch die große Oper ſo gänzlich in den Hintergrund gedrängt, daß man kaum begreifen kann, weßhalb die Intendanz Fr. Sophie Förſter (dramatiſche Sängerin) und Hrn. Richard (Heldentenor) engagirt hat, wenn ſie es nicht that, um Geld hinauszuwerfen. Beide Mitglieder leiſten Treffliches, dennoch finden ſie nur ſpärliche Beſchäftigung. Fr. Förſter ſingt zuweilen die undankbare Rezia oder Agathe und in ganz ſeltenen Fällen die Gräfin in Mozart's „Figaro“ oder die Valentine. Das iſt ſo ziemlich Alles; denn in die paar übrigen erſten Partien, welche ſporadiſch auftauchen, haben ſich während einer etwa zweijährigen Primadonnenloſigkeit, ſo gut es eben gehen wollte, die Damen Deinet, Diez und Stehle getheilt. Hr. Richard iſt, da er keine Konkurrenten hat, um einige Rollen im Vortheile und ſingt den Tannhäuſer, den Propheten, Joſef, Hüon, Raoul und Fauſt.

Man wird vielleicht einwenden, daß die große Oper in vielen Fällen wegen Mangels eines erſten Baſſiſten unmöglich ſei — Hr. Baufewein trat nämlich im vergangenen Oktober von der Bühne ab, um ſich bis Oſtern bei Hrn. Härtinger Geſangsſtudien zu unterziehen. Das iſt allerdings wahr, kann jedoch nicht als Entſchuldigung angeführt werden, ſondern lediglich als Klagepunkt gegen die Bühnenleitung, deren Schuldigkeit es geweſen wäre, den bevorſtehenden Abgang durch eine neue Acquiſition zu decken. Allein die Rathſchlüſſe des Münchener Bühnen-Areopags ſind unerforſchlicher als die der Vorſehung. So bleibt uns denn bis zum Erſcheinen jenes — vielleicht noch ungebornen — Heroen, dem es gelingen wird, den aus Selbſtüberhebung und den unterſchiedlichſten Sonderintereſſen kombinirten Rattenkönig unſeres Bühnenweſens zu zerſtören, leider nichts übrig, als in der höchſt beruhigenden, echt Münchener Redensart: „Es wird ſchon ſo ſein müſſen“, einigen Troſt zu ſuchen.

Der Perſonalſtand der Oper iſt ſich ſeit meinem letzten Berichte aus dem abgelaufenen Jahre bis auf den Abgang des Frl. Schwarzbach gleichgeblieben. Gäſte hatten wir nur zwei: die HH. Réer und Hagen. Beide ſind Tenore und beide machten gelindes Fiasko. Die nächſte Novität (für die hieſige Oper wenigſtens) wird Cherubini's „Medea“ ſein mit Recitativen von Franz Lachner. Dann ſoll Maillart's „Lara“ folgen.

Als weitere hieher gehörige Neuigkeiten, welche man noch in dieſem Jahre zu geben gedenkt, nenne ich Shakeſpeare's „Wie es euch gefällt“, mit Muſik von Rob. v. Hornſtein, und Calderon's „Wunderthätiger Magus“ mit Muſik von Joſef Rheinberger.

Auch Wagner's „Triſtan und Iſolde“ ſoll im Verlaufe dieſes Sommers mit Hrn. und Fr. Schnorr in den Titelrollen zur Aufführung gelangen, jedoch nicht im großen Hauſe, ſondern im Reſidenz-Theater; ferner werden zu dieſer Vorſtellung, die nicht für das große Publikum beſtimmt iſt, keine Kaſſen-Billete ausgegeben werden, ſondern Einladungskarten.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

2. — 8. März: „Tannhäuſer“. — „Fra Diavolo“. — „Die Hochzeit des Figaro“ (2 Mal). — „Martha“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Ert ſtatt „Stradella“ eingeſchoben.) — „Das übelgehütete Mädchen“. — Frl. Stehle a. G. — Ein Mal (Hofnormatag) geſchloſſen.

Wenn eine berühmte Sängerin auf wiederholte Einladung und freundliches Zureden nebſt Zuſicherung eines netten Spielhonorars ſich entſchließt, ausnahmsweiſe auch eine Provinzſtadt dritten Ranges mit einem Gaſtſpiel zu beglücken, — dann läßt ſich's die Direktion des betreffenden Kommunaltheaters angelegen ſein, die Gaſtin auf's allerbeſte zu empfangen und mit den beſcheidenen heimiſchen Mitteln und Mittelchen der Gefeierten die beſtmögliche Umgebung, das ſorgfältigſte Arrangement zu verſchaffen. Kritik und Publikum mögen ſich dann in der Anerkennung vereinigen, daß auch die einheimiſchen Mitwirkenden, mit Rückſicht auf die beſcheidenen Kräfte, die der Stadt zu Gebote ſtehen, den beſten Willen und ein tüchtiges Streben gezeigt ha-

Digitized by Google

ben, ja daß das Enſemble ein ganz anſtändiges geweſen ſei u. dgl. m.

Nicht einmal dieſe für Kaſchau, Znaim, Oedenburg, Budweis u. ſ. w. vollkommen genügende Anerkennung vermögen wir diesmal unſerer Operndirektion zukommen zu laſſen, — ſo erbärmlich war die Vorſtellung des „Tannhäuſer“ am 3. d. M. Man hatte Frl. Stehle wochenlang auf ihre zweite Rolle warten laſſen, und als man ſich endlich zum Bewußtſein der „Tannhäuſer“-Möglichkeit aufgeſchwungen hatte, da ward dieſe Anmaßung durch die eigene That Lügen geſtraft, denn die genügende Aufführung des „Tannhäuſer“ erwies ſich als eine baare Unmöglichkeit. Schon im verfloſſenen Sommer hatte ſich Hr. Ferenczy in der Hauptpartie als unzulänglich erwieſen. Schade um die Reihe ſchöner Bruſttöne, über welche dieſer Sänger verfügt, wenn er nicht muſikaliſch genug iſt, um eine ſchwierige Partie auswendig zu lernen, demgemäß auch in jeder Scene entweder konſequent falſch ſingt oder gänzlich umwirft, — von ſeinem Mangel an Spiel und Vortrag zu ſchweigen. Mit ſolchen Leiſtungen aber ſollte kein Sänger ſich vor irgend ein Publikum wagen, mit ſolchen Leiſtungen ſollte keine Direktion das Recht haben zu experimentiren. Als Hr. Wachtel, der doch mitunter ganz andere, in ihrer Art imponirende Wirkungen erzielt, in letzter Zeit ein paarmal fehlte, da brach ſchon die allgemeine Entrüſtung los; nun aber hat Hr. Ferenczy dieſes Kunſtſtück den ganzen Abend hindurch wiederholt, ohne im geringſten durch gelungene Momente dafür zu entſchädigen. Schade, wie geſagt, um die ſchöne Stimme und vielleicht guten Anlagen, — allein das Wiener Operntheater iſt keine Probirſtätte für Anfänger, die von Takt und Rhythmus keine Idee haben.

Ein ſolcher Tannhäuſer ruinirt ſchon allein die ganze Vorſtellung; er blieb aber nicht ohne ebenbürtige Genoſſen. Venus (Frl. Krauß) ſpielte und ſang zwar mit Eifer und unerſchütterlich muſikaliſcher Korrektheit, ließ aber an Stimmklang Alles zu wünſchen übrig, Walter von der Vogelweide (Hr. Dalſy) und Biterolf (Hr. Neumann) hatten einen böſen Tag; letzterem liegt ſeine Partie zu tief, erſterer brachte zu viel Naſalklänge in den Sängerkampf, beide waren fleißig, aber entſchieden unglücklich. Die Chöre endlich waren ſämmtlich flau, das Orcheſter zwar aufmerkſam und energiſch, aber das Enſemble auf der Bühne durchaus ſchleuderhaft, die Scenirung, ſeit jeher keine intelligente, iſt jetzt vollends herabgekommen; man bedenke demgemäß, welchen Geſammteindruck eine Oper erzielen mußte, welche, wie alle Wagner'ſchen auf eben den Geſammteindruck und auf ſorgfältigſtes Ineinandergreifen aller Einzelfäden berechnet iſt.

Von den einheimiſchen Mitgliedern haben ſich nur zwei vom allgemeinen Schiffbruch gerettet: Hr. Schmid mit ſeiner bekannten würdigen und beſonders ſtimmkräftigen Darſtellung des Landgrafen, und Hrn. v. Bignio als Wolfram, den er, wenn wir nicht irren, zum erſten Male, und zwar ſehr beifällig ſang. Hrn. v. Bignio's Perſönlichkeit iſt wie geſchaffen für dieſen edlen Opern-Toggenburg. Sein Schmachten und Sehnen behielt einen ritterlichen Charakter und auch ſein Geſang hielt ſich maßvoll innerhalb der hier berechtigten Sentimentalität. In Betreff der Emittirung des Tones und der Phraſirung ſcheint Hr. v. Bignio Fortſchritte zu machen; auch tremolirt er im Ganzen weniger, daher manche Stelle ganz ausnehmend hübſch zum Ausdrucke kam.

Wir gelangen nun ſchließlich zu unſerer geſchätzten Gaſtin, welcher wir, wie billig, den deprimirenden Eindruck einer ſo troſtloſen Umgebung in Anſchlag bringen, und uns ihres trotzdem errungenen Erfolges um ſo mehr freuen müſſen. Frl. Stehle's Eliſabeth, ſo wie zwei Tage ſpäter ihr Cherubin haben allerdings in nur zu merklicher Weiſe beſtätigt, was wir ſchon nach der erſten Rolle über die Grenzen, nicht etwa ihres Talentes, ſondern ihres Organs in ſeiner derzeitigen Ausbildung geäußert hatten. Die Schwierigkeit, die Höhe zu beherrſchen (ſchon vom g an), iſt ſelbſt in tieferen Sopranpartien mißlich genug und hindert die Erweiterung des Repertoirs nach mancher Seite hin, wo Frl. Stehle's Talent ſich hingedrängt fühlen muß. Sollten nicht etwa eingehende Stimmbildungsſtudien unter der Leitung eines erfahrenen Lehrers die nachträgliche Ausbildung des höheren Regiſters erzielen können? Vielfach iſt wohl ein fehlerhafter Anſatz die Folge eines unzureichenden Organes, manchmal aber auch die Urſache. Der Eine ſingt ſchlecht, weil ihm die Stimme fehlt, dem Andern fehlt die Stimme, weil er ſchlecht ſingt, d. h. weil er nicht durch ſyſtematiſche Anwendung einer guten Stimmbildungs- und Vortragsmethode das gegebene Material zu entwickeln verſtanden hat und künſtleriſch zu verwerthen verſteht. Wie dem bei Frl. Stehle auch ſein möge, jedenfalls ſpricht Manches gegen ihre derzeitige Vortragsart: das ſchon erwähnte Suchen des Tones, ſtatt ihn auf den Kopf zu treffen, die Anwendung des Hauchlauts beim Anſchlagen mancher Töne,

Digitized by Google

das zeitweilige Drücken, Preſſen, Würgen des Tons, das allzuhäufige und mitunter nicht ortsgemäße Athemholen (z. B. mitten in einem Wort) und was dergleichen Symptome einer mindeſtens ſehr unvollſtändigen Singmethode mehr ſind.

Es drängt uns, derlei einer Sängerin wie Frl. Stehle gegenüber, ſorgfältig und eindringlich zu betonen, weil Frl. Stehle jung genug iſt, um noch eine tüchtige Schule durchzumachen, weil wir es hier mit einem bedeutenden Talent zu thun haben und endlich weil man namentlich in Deutſchland allzu geneigt iſt, durch Unterſchätzung ſolcher Anforderungen an den Geſang, wenn nur die dramatiſchen Qualitäten genügen, das aufſtrebende Talent zu verwöhnen. Uns geht in der Oper allemal die Sängerin über die Schauſpielerin, darum können uns auch Frl. Stehle's Leiſtungen nur einſeitig und theilweiſe befriedigen.

Hätten wir es bei ihrer Eliſabeth nur mit der dramatiſchen Geſtaltung zu thun, ſo würden wir mit Lob nicht kargen. Frl. Stehle's Spiel iſt zwar durchſchnittlich etwas überladen, doch immer würdig, immer ſtreng bei der Sache, immer ein durchdachter Ausdruck der Situation. Bezeichnend ſcheint uns die in jeder Rolle bisher gemachte Wahrnehmung, daß Frl. Stehle regelmäßig erſt allmählich im Verlauf der Vorſtellung die ganze Theilnahme des Zuſchauers gefangen nimmt. Auch im „Tannhäuſer" ruhte der Schwerpunkt ihrer Leiſtung in ihrem ſtummen Spiel während des Sängerkrieges und in dem folgenden Finalſatze, wo ſie die Bitte um des Verirrten Leben zwar geſanglich nicht mit hinlänglichem Portament, dramatiſch aber eben ſo rührend und würdevoll, als in Einzelheiten fein nüancirt wiederzugeben wußte.

Eben ſo feſſelte Frl. Stehle als Cherubin im Verlauf der Darſtellung durch ihre fortwährende Theilnahme an der Handlung, durch ihr lebhaftes, oft nur allzubewegliches Mienenſpiel, durch ihr angelegentliches Eingehen auf jede, auch die unſcheinbarſte Wendung des Dialogs, durch die Friſche und Konſequenz ihrer Auffaſſung. Mit Vergnügen vermißten wir an dieſem Cherubin die traditionelle Zierpuppen-Auffaſſung, unter deren ſchnörkelhafter Sentimentalität wir noch in der Erinnerung leiden. Freilich liegt für Frl. Stehle eine andere Klippe ſehr nahe, nämlich indem ſie den knabenhaften Uebermuth des Pagen zeichnen will, mitunter das Bereich des modernen Gamin's zu betreten. Das Prädikat des Damenlieblings, des keimenden Don Juan's, des liebreizenden „Cherubin d'amore" darf nie vergeſſen werden.

Sehr ungehörig ſcheint uns in Frl. Stehle's Auffaſſung, daß Cherubin ſeine Romanze im zweiten Akt förmlich voragirt, ſtatt dieſelbe aus beſcheidener Entfernung, an einer Stelle ſtehen bleibend, mit ausdrucksvollen Mienen und diskreten Geberden vorzutragen; daß heißt das lyriſche Intermezzo, welches blos andeutet, förmlich dramatiſiren. Auch der Geſang war hier nicht einfach genug.

Daß wir mit dem Geſang dieſes Cherubin im Allgemeinen weniger zufrieden ſein konnten, als mit ſeinem Spiel, geht ſchon aus den früheren Bemerkungen hervor. Es fehlt zwar nicht an Wärme und Lebendigkeit, wohl aber an korrekter Emittirung und Abſtufung des Tons und theilweiſe, z. B. bei jedesmaligem Aushalten des g in der erſten Arie, an reiner Intonation. Wie ſehr aber derlei Mängel den Werth der ganzen Leiſtung beeinträchtigen müſſen, liegt auf der Hand. — Frl. Stehle fand übrigens nichtsdeſtoweniger als Cherubin eben ſo vielen Beifall, wie als Eliſabeth.

Die Geſammtaufführung von „Figaro's Hochzeit" iſt von altersher eine aller dramatiſchen wie muſikaliſchen Feinheiten dieſes unvergleichbaren Meiſterwerks ſo unkundige, wie ſie nur immer von ungeſchulten Sängern im Bunde mit Kapellmeiſter-Pedanterie und Regieloſigkeit bereitwilligſt zu Stande gebracht werden kann. Im Einzelnen ſind als genügend zu nennen: Fr. Duſtmann als Suſanne *), welche namentlich das Duett mit dem Grafen und die Gartenarie mit ſchönem Ausdruck und ſchöner Stimme vortrug; Hr. Beck, ein tüchtiger Almaviva, der ſich nur durchaus zu tragiſch geberdet, Hr. Campe als Baſilio und Hr. Koch als Antonio. — Frl. Krauß ſingt die Gräfin korrekt, ja mit einem Anflug von Geſchmack, nur kann man deſſen bei ihrer zerrütteten Stimme nicht froh werden. — Neu war Hr. Schmid als Figaro. Die Rolle ſagt ihm ganz und gar nicht zu. Er bewältigt ſie nicht einmal muſikaliſch, indem er zwar ein herrliches hohes g, aber mehrere unreine f produzirte, im parlando nicht vom Fleck kam und nur an einigen Stellen durch den ſchönen Klang ſeiner Stimme effektuirte. Das wird wohl bei etwaigen Wiederholungen beſſer gehen. Ob aber Hr. Schmid je fähig ſein wird, den Figaro zu ſpielen, — dafür möchten wir nicht einſtehen, da auch er, gleich

*) Fr. Duſtmann war nicht, wie allgemein verlautete, zum erſten Mal als Suſanna beſchäftigt. Sie hatte dieſe Rolle bereits in früheren Jahren in Verhinderung des Frl. Wildauer mehrmals gegeben.

Digitized by Google

ſo manchen ſeiner Vorgänger, nur einen gutmüthigen Figaro, ſtatt eines ſarkaſtiſchen hinzuſtellen verſuchte, und in der Proſa vollends unbeholfen war. Marzelline und Bärbchen wurden von Schülerinnen, Frl. Dillner und Siegſtädt, zur Noth korrekt gegeben. (Letztere hatte im „Tannhäuſer“ als Hirtenknabe eine hübſche Stimme und korrekten Vortrag gezeigt.) Abſcheulich outrirt iſt der Richter des Hrn. Kreutzer, ganz ungenügend der Bartolo des Hrn. Lay, da man ihn in den Enſembles, wo Bartola eine wichtige Baßpartie repräſentirt, nicht hörte. Bartolo's Arie blieb natürlich weg, desgleichen das löſtliche Duett zwiſchen Cherubin und Suſanna; dieſes hätten uns Fr. Duſtmann und Frl. Stehle doch gönnen ſollen!

An der Wien.

Am 2. März zum erſten Male: „Frau Othello“, Schwank in 1 A. von K. Treu und „Narr Ciß“, parodiſtiſcher Scherz nach Brachvogel's Trauerſpiel von Spottvogel (Berg).— „Wiener G'ſchichten“. — Am 4. März zum erſten Mal: „Die Giftmiſcherin“, Scherz in 1 A. v. K. Treu.

O. — Der erſtgenannte Schwank, ſchon vom Carltheater her bekannt, fiel verdientermaßen durch. Die Verwechslung zweier Herren Müller iſt denn doch ſchon ein zu verbrauchter Spaß, und dabei ſind die Details ſo trivialer und roher Art, daß ſelbſt die gute Darſtellung der Damen Herzog, Gallmeyer, der HH. Frieſe und Stein das todtgeborene Ding nicht retten konnte.

Mit dem „Narr Ciß“ hatte Hr. Berg ein leichtes Spiel; man dürfte kaum einen zweiten Dichter und einen zweiten Schauſpieler finden, welche ſich ſo trefflich zum Parodiren eignen, ja welche ſogar die fertige Parodie ſchon ſo vollſtändig mitbrächten, wie Brachvogel und Dawiſon. Man nehme ſie beide ganz, wie ſie ſind, und gebe ihnen nur einen andern Rahmen und eine andere Begleitung, und die Unnatur, die Verſchrobenheit, die Uebertreibung, die Affektation und die Effekthaſcherei müſſen eine unwiderſtehlich komiſche parodiſtiſche Wirkung erzielen. Hrn. Swoboda iſt dies vollſtändig gelungen: weniger Hrn. Berg. Anfangs geht es ganz gut: da ſind Brachvogel und „Kikeriki“ ſo gut vermengt, daß ſie kaum auseinander zu kennen ſind. Später aber entfernt ſich der Bearbeiter zu ſehr vom Original, und vollends mißlungen iſt der Schluß, dem jeder Witz, jede Pointe abgeht. Auch hat Hr. Berg ſelbſtvernichtend Hand an ſich ſelbſt gelegt, indem er darauf beſtand, die Quinault mit Frl. Klang zu beſetzen. Wir haben ſchon mehrmals Gelegenheit gefunden, uns lobend über Frl. Klang zu äußern, allein die parodiſtiſche Ader geht ihr vollſtändig ab; ihre Leiſtung war matt, farblos, für das Ganze lähmend. Hätte Frl. Gallmeyer mit ihrem kecken Humor, ihrem ſchonungsloſen Sarkasmus und ihrem genialen Uebermuth der armen Quinault unter die Arme gegriffen, ſo wäre „Narr Ciß“ ein Kaſſaſtück erſten Ranges geworden. Das iſt die Folge, wenn Dichter und Direktoren bei der Beſetzung der Rollen perſönliche Sympathien oder Antipathien walten laſſen. Sehr gut und wirkſam ſpielte Fr. Mellin die Pompadour, und auch die Uebrigen genügten.

Eine wahrhaft überraſchende Leiſtung war aber jene des Hrn. Swoboda als Dawiſon-Nareiß. Ein genaueres Kopiren iſt kaum denkbar: Organ, Sprechweiſe, Betonung, Ausſprache, Haltung, Geſten, Gang, kurz Alles trifft zu bis in die kleinſten Details, und zwar ohne die geringſte Uebertreibung und ohne die geringſte abſichtliche Parodirung. Das Publikum war verblüfft und theilweiſe mißmuthig: es war, als merke es plötzlich, vor welchem Götzen es vierzig Mal vor Bewunderung geſtanden hatte, und niemand ſieht es gerne, wenn das goldene Kalb, welches man angebetet, mit kühner Hand vom Sockel geworfen wird. Nur ſo läßt es ſich erklären, daß der Erfolg des Hrn. Swoboda kein ſo vollſtändiger war, wie er es verdient hatte. Einige ſehr treffende Details, welche die grenzenloſe Eitelkeit des berühmten Mimen, ſo wie ſeine Art und Weiſe, mit Kollegen umzugehen, charakteriſiren, mußten natürlich beim uneingeweihten größeren Publikum ihre Wirkung verfehlen.

Daß man Hrn. Swoboda nach der anſtrengenden Rolle des Narr Ciß noch die „Wiener G'ſchichten“ ſpielen, ſingen und tanzen ließ, iſt eine jener direktorlichen Grauſamkeiten, gegen welche die armen Bühnenſklaven wehrlos daſtehen.

An den folgenden Abenden geſtaltete ſich der Erfolg des „Narr Ciß“, reſp. des Hrn. Swoboda, zu einem vollſtändigen. Das Publikum trägt nun kein Bedenken mehr, die kaum noch bewunderten Virtuoſenmanieren zu belachen. „Auch Frau Othello“, gewürzt durch einige erzgemeine Pointen der Gallmeyer, erhält ſich auf dem Repertoir. Die dazu gegebene Novität „Die Giftmiſcherinnen“, iſt platter Unſinn ohne rechten Spaß, von Frl. Herzog, Hrn. Swoboda und Hrn. Liebold mit Aufopferung geſpielt.

Digitized by Google

Joſefſtadt.

Am 4. März zum erſten Male: „Das Soldatenkind“. Volksſtück mit Geſang, Tanz und Gruppirungen in zwei Abtheilungen und einem Vorſpiel, von Theodor Flamm.

G.— Wenn man den oft Minuten langen Beifallsſtürmen glauben ſollte, welche bei dieſer Vorſtellung das Haus in ſeinen Grundfeſten zu erſchüttern drohten, ſo müßte man für den Ruhm auch der beſten Vorgänger Hrn. Flamm's, des Dichters wie Darſtellers, bangen. Allein bei dem leicht entzündlichen Publikum der Joſefſtadt beweiſt das zum Glück ſelten etwas Anderes als ſeine naive Genügſamkeit. Viel mehr wurde auch diesmal nicht feſtgeſtellt. Hr. Flamm hatte dies neueſte Kind ſeiner Muſe mit einem hübſchen Vorrathe theils guter, theils blos paſſabler Witze ausgeſtattet, und half dieſen, da er ſelbſt als Darſteller debütirte, durch ein degagirtes Spiel nach. Dieſe beiden Elemente zündeten. Die Fabel des Stückes war zudem, obwohl nichts weniger als ein neuer Gedanke, gut gewählt und einige rührende Scenen nicht unpaſſend angebracht. Allein die ganze Anlage trägt das entſchiedene Gepräge der Flüchtigkeit. Ohne dieſe hätte Hr. Flamm vor Allem dem Vorſpiel etwas mehr Wahrſcheinlichkeit gegeben und die Gläubigkeit des Zuſchauers nicht auf eine ſo harte Probe geſtellt, wie die iſt, wenn ihm zugemuthet wird ſich ohne weiteres mit der Uebergabe des Geldes durch den Hauptmann und der Rettung der halben Summe durch deſſen Diener zu befreunden. Ohne dieſe Flüchtigkeit wären eine Reihe nicht weniger ſtörender Unwahrſcheinlichkeiten im weiteren Verlauf vermieden worden.

Nicht beſſer als es dem Stücke ſelbſt ergangen war, erging es der Darſtellung. Vor allen Andern müſſen wir allerdings Fr. Berg gerecht werden und ihr nachſagen, daß ſie ſich diesmal durch anerkennenswerthe Fortſchritte hervorthat. Ihr ſtummes Spiel namentlich, das ſonſt nie viel zu loben gab, ſtach diesmal um ſo vortheilhafter hervor, als es ihrem Partner, Hrn. Perko, ein ganz fremder Artikel zu ſein ſcheint. Die Anerkennung ſeines ſonſtigen guten Willens wollen wir ihm nicht verkümmern, nur wünſchten wir ihm in Affektſcenen eine etwas weniger hölzerne Verfügung über ſeine Hände. Mit Ausnahme von Frl. Sternau etwa laborirten ſo ziemlich alle übrigen Träger der Hauptrollen an größerer oder geringerer Gedächtnißſchwäche. Fr. Boy und Hr. Kepler waren übrigens ziemlich ergötzlich. Hr. Jungwirth machte ſeine ohnehin ſchon auf's äußerſte getriebene Karikatur eines Weiberfeindes durch allzuſtarkes Auftragen noch unangenehmer. Hr. Weiß ſchien weniger gut disponirt.

Wiener Konzertbericht.

Einzel-Konzerte.

Hr. Engel. Hr. Laub.

H—l. Der erſtgenannte Konzertgeber hatte (am 2. März Abends im Muſikvereinsſaal) ſich eines ſehr zahlreichen Publikums zu erfreuen, das ſeine durchgebildete Technik auf einem für den Konzertſaal wenig geeigneten Inſtrumente, dem Harmonium, ohne beſonders warm zu werden, nach Gebühr würdigte.

Nebſt der Serenade aus „Don Juan“, dem Andante aus der fünften Symphonie von Beethoven und „Une feuille d'Album“ von Roſſini ſpielte er drei Kleinigkeiten eigener Kompoſition: 1. „Waldgebet“, 2. „Un coeur innocent“ und 3. „Un coeur agité“, von welchen 1. und 3. anſprachen. Das bekannte Präludium von J. S. Bach mit der dazu komponirten Melodie von Gounod, von den HH. Hellmesberger (Violin), Schenner (Klavier), und Engel (Harmonium) vorgetragen, wirkte namentlich durch den ſeelenvollen Ton der Violine. Fr. Wilt ſang ein Lied und mit Hrn. Přihoda ein kurzes Duett beifällig.

Hrn. Laub's Abſchiedskonzert am 5. März Abends im Muſikvereinsſaale bezeugte hinlänglich, welcher Gunſt derſelbe ſich in der hieſigen Muſikwelt erfreut. Der Saal war voll, der Beifall im wahren Sinne des Wortes enthuſiaſtiſch, die Hervorrufungen ließen ſich kaum zählen.

Namentlich war es das reizende Mendelsſohn'ſche Konzert, das mit der Pianoforte-Begleitung des Hrn. Epſtein ſtürmiſche Beifallsbezeugungen ſowohl während des Spiels, als nach Vollendung der einzelnen Sätze hervorrief. Laub trug namentlich die geſanglichen Stellen nicht nur mit vollendeter Reinheit und Tonſchönheit, ſondern auch mit eindringender Wärme und feinſter Schattirung vor. Der letzte Satz kam durch das überſtürzte Tempo allerdings um ſeinen ſchönſten Reiz, die Grazie; allein die ſiegreiche Kühnheit, mit welcher der Künſtler dieſes Tempo bewältigte, riß die Verſammlung zu lauten Kundgebungen der Bewunderung hin. Nebſtbei ſpielte er mit bekannter Meiſterſchaft die Ciaconna von J. S. Bach für die Violine

allein, dann mit Begleitung des Klaviers: 1. Romanze von Beethoven; 2. Ballade eigener Kompoſition und 3. La ronde des Lutins von Bazzini, die Romanze mit zarter Betonung, die letzteren zwei Tonſtücke mit jener Virtuoſität, die er im Vortrage derſelben ſchon wiederholt glänzen ließ.

Hr. Profeſſor Förchtgott ſang die Löwe'ſche Ballade „Eine verfallene Mühle“ mit charakteriſtiſchem Ausdrucke, Fr. Wilt zwei Lieder von Schubert („Zweiter Geſang Suleika's und „Im Hain“) mit Verſtändniß und Empfindung. Beide erhielten reichlichen Beifall.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** („Prinzeſſin Montpenſier“). Die k. Bühne gab am 25. Februar zum erſten Male: „Prinzeſſin Montpenſier“, Schauſpiel in fünf Akten von A. E. Brachvogel. Auf den beſtechenden Glanz von hiſtoriſchen Namen iſt in dieſem Schauſpiele meiſt ſpekulirt, der ganze Apparat der äußerlichen Theatermittel ward breitſpurig in Scene geſetzt, um Bild an Bild in bunter Reihe ſchimmernd an uns vorüber eilen zu laſſen, denn mit Goethe's Direktor im „Fauſt“ zu ſprechen, heißt's auch hier: „Sucht nur die Menſchen zu verwirren, ſie zu befriedigen iſt ſchwer — —“. Jeden dramatiſchen Dichter halten wir übrigens für berechtigt, einen hiſtoriſchen Stoff ſich und ſeinen Kräften angemeſſen zurecht zu legen; und ſo hätte vielleicht Schiller aus dem vorliegenden ein Trauerſpiel, Scribe ſicher ein Luſtſpiel und — Hr. Brachvogel hat, wie wir ſehen, ein geſchickt nur auf Wirkung berechnetes Spektakelſtück daraus gemacht. Geläuterter Geſchmacksſinn und künſtleriſche Harmonie eines Kunſtwerkes pflegen indeſſen von derlei Arbeiten, die mitunter ſtark an „Sturm und Drang“ gemahnen, ausgeſchloſſen zu bleiben. Daß Hr. Brachvogel einen bedeutenden dramatiſchen, öfter einen poetiſchen Zug in ſich trägt, kann man mit unverhohlener Freude aus all' ſeinen Stücken wie Romanen erſehen, und es iſt leider nur zu beklagen, daß deſſen ſchöne Naturanlage ſich nicht zu einer höheren Kunſtanſchauung erheben und entwickeln will. Bei der Darſtellung walteten im Zuſammenſpiel viel Eifer, Anregung und Unſicherheit. Hr. Karlowa (Ludwig XIV.) verkörperte ſeinen jungen König mit ungemein gewinnender Anmuth, Ritterlichkeit und vornehmem Humor. Der Künſtler gab ſein Beſtes, wie auch der Dichter in dieſe Figur ſein reichſtes Vermögen niedergelegt hat. Frl. Erhartt (Prinzeſſin Montpenſier) ſpielte mit allzu großer Abſichtlichkeit, während nur in einigen Scenen ihr urſprüngliches Talent durchbrach. Frl. Erhartt will zu viel „Komödie ſpielen“ und merkt nicht, daß ſie damit jählings auf eine abſchüſſige Bahn geräth, wo Schönheit, Wahrheit und Natur nie mehr zu finden ſein werden. Eine unglückliche Beſetzung war die des Hrn. Berndal als Taraſcon. Hr. Berndal bleibt immerhin ein zu vielen Rollen verwendbarer Schauſpieler, aber man muß ihn ſtets von Aufgaben fern zu halten wiſſen, die den Geiſt und das Herz eines Künſtlers in höherem Maße verlangen. Und dann Hrn. Berndal's verzierte, verzwickte Sprache! Lobend ſind noch zu nennen die HH. Deſſoir (Gaſton), Grua (Prévot) und Frl. Bergmann (Claire d'Amelôt). Das Stück hatte am erſten Abend einen recht günſtigen Erfolg und, thaten des Verfaſſers Verehrer ein wenig des Guten zu viel, ſo darf man ſich nicht wundern, wenn die darauf folgenden Vorſtellungen eine mindere Glühhitze verriethen. — Hr. Dowiſon hat am 4. März ſein Gaſtſpiel als Hamlet begonnen.

Kleine Chronik.

Meyerbeer's „Africaine“ ſoll nun definitiv am 15. April in Paris zur Aufführung kommen; ſchon im Mai ſoll die Oper dann auch von Hen. Gye in London gebracht werden, wo ſie im Laufe des Winters in engliſcher Ueberſetzung ebenfalls aufgeführt werden ſoll.

Gounod's komiſche Oper „Le médecin malgré lui“ iſt in London in engliſcher Ueberſetzung mit großem Erfolg gegeben worden.

Eine Theater-Aſſociation haben die zwei Städte Baſel und Bern zu Stande gebracht. Sie geben beide nur einem und demſelben Unternehmer die Konzeſſion, der mit ſeiner Geſellſchaft die eine Hälfte des Winters in Baſel, die andere in Bern zubringen muß. Außer 5000 Franken Zuſchuß erhält er die Häuſer gratis.

In Leipzig wird in verſchiedenen Kreiſen eine Adreſſe vorbereitet, welche den Zweck haben ſoll: den Direktor v. Witte zu erſuchen, ein gutes Ballet zu engagiren und die Poſſe, welche doch auch ihre Berechtigung habe, nicht ganz eingehen zu laſſen.

Von Octave Feuillet kam in Paris im Théâtre du Vaudeville eine Novität zur Aufführung, „La belle au bois dormant“, welche wenigſtens bei der erſten Darſtellung vom Publikum entſchieden zurückgewieſen wurde.

In Karlsruhe iſt als Novität gegeben worden: „Im Regen“, einaktiger Schwank (a. d. Franzöſiſchen?) von Friedrich Kroſtel und „Ein Held der Reklame“ von Julius Roſen. Erſtgenannter Verfaſſer iſt der von jetzt ab am Wiener Burgtheater engagirte Schauſpieler.

Fr. v. Bärendorf, die beliebte hannöver'ſche Hofſchauſpielerin, hat ihre Entlaſſung erbeten und ſelbe auch erhalten. In Bälde wird ſie Hannover verlaſſen.

Die Klavierſpielerin Frl. v. Aſten aus Wien hat unlängſt in Hamburg im Verein mit den Gatten Joachim eine muſikaliſche Soirée gegeben.

In Berliner Blättern wird das von unſerm dortigen Korreſpondenten bereits erwähnte Drama „Der Fluch des Galilei“ von Arthur Müller vielfach gelobt und auch der Darſtellung ſehr anerkennend gedacht. Hr. Dreßler, welcher in der Rolle des Dominikanerpriors Bruno auf dem Viktoriatheater debütirte, wird als ein ſehr tüchtiger, äußerlich wohlbegabter, dabei verſtändiger und taktvoller Schauſpieler bezeichnet.

Digitized by Google

Das ſiebzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig fand am 23. November ſtatt und brachte Arien von Stradella, (Kirchen-Arie), Pergoleſe und Gordigiani; Hr. Joſef Walter aus München ſpielte das G-dur-Konzert (Nr. 11) von Spohr und die Phantaſie-Kaprice von Vieuxtemps. Dazu kamen an Orcheſterwerken: F-dur-Symphonie von Beethoven, Ouvertüre zu „Medea" von Cherubini und zu „Oberon" von Weber.

F. Hillee's neue Oper: „Der Deſerteur", Text von Pasqué, kam am 17. Februar in Köln zur erſten Aufführung.

Neue Dramen. Von Otto Roquette iſt ein neues Luſtſpiel: „Der deutſche Feſtkalender" an dem Berliner Hoftheater zur Aufführung angenommen worden. — Julius Bacher in Berlin ſchrieb ein neues Drama: „Lady Seymour". — In Augsburg wurde ein Luſtſpiel von Germamer: „Bei einem Glaſe Wein", bei ſeiner erſten Aufführung ſehr beifällig aufgenommen. — Im Leipziger Stadttheater ſteht die Aufführung eines neuen hiſtoriſchen Trauerſpiels zu erwarten, welches den Titel „Die Kaiſerglocke von Speyer" führt und die Kämpfe zwiſchen Kaiſer Heinrich IV. und ſeinem Sohne Heinrich V. behandelt.

Lokales.

Novitäten. Geſtern brachte das Burgtheater Brachvogel's „Prinzeſſin Montpenſier"; wegen Erkrankung des Hrn. Lewinsky hatte man, um die Aufführung noch vor dem Urlaubsantritt des Frl. Walter (1. April), zu ermöglichen, die Rolle des Königs durch Hrn. Hartmann beſetzt. Heute ſoll endlich im Operntheater zum erſten Male die bereits auf allen Provinzbühnen abgeſpielte „Dinorah" von Meyerbeer, eine Aufführung, die nur durch Zuziehung zweier Gäſte ermöglicht wurde, gegeben werden.

Für die italieniſche Saiſon, welche am 1. April beginnt und bis 31. Mai dauert, iſt das offizielle Verzeichniß des Perſonals erſchienen und enthält Soprani: die Damen Galetti-Gianoli, Lotti de la Santa, Volpini, Baralti; Contralti: die Damen Arlöt (?) und Fabbrini (letzte, eigentlich Amalie Schmidl, iſt eine abſolvirte Schülerin des Wiener Konſervatoriums); Tenori: die HH. Mongini, Graziani, Guidolfi, de Azula; Baritoni: die HH. Everardi, Pandolfini, Boccolini; Bassi: die HH. Angelini, Raſſi, Mileſi: Buffo: Hr. Fioravanti. Die zwei verſprochenen neuen Opern ſind: „Tutti in maschera" von Pedratti, mit welcher die Saiſon eröffnet werden ſoll, und „La forza del destino" von Verdi. Unter den zur Aufführung beſtimmten älteren Opern befindet ſich auch der „Don Giovanni".

Fel. Stehle beſchließt morgen mit der Margarethe ihr Gaſtſpiel am Operntheater, welches die erbärmliche Wirthſchaft, die an dieſer Hofbühne herrſcht, abermals in's hellſte Licht ſtellte. Die junge Künſtlerin hatte einen ganzen Monat Urlaub, konnte aber mit dem beſten Willen und der größten Bereitwilligkeit, ſich den hieſigen Repertoir-Anforderungen zu fügen, nur ſechs Mal und nur in drei Partien auftreten. Und von dieſen drei Partien wurde ihr noch die eine durch die ſelbſt für das beſcheidenſte Provinztheater ſchmachvolle Geſammtaufführung gründlich verdorben. Frl. Stehle hätte gewünſcht, als Regimentstochter und als Agathe aufzutreten, ein gewiß ſo beſcheidenes Verlangen, daß es kaum eine zweite Bühne in Deutſchland, von der erſten bis zur letzten, geben wird, welche wie die hieſige „Hofoper" nicht in der Lage geweſen wäre, dieſem zu willfahren. Einem derartigen Gebahren gegenüber iſt die Kritik nicht mehr in der Lage, die bezeichnenden Ausdrücke zu finden, will ſie nicht die ſich ſelbſt geſtellten Gränzen der Mäßigung überſchreiten.

Die Damen Duſtmann, Bettelheim und Tellheim, deren Kontrakte zu Ende gehen, verlangen jetzt 18, 13 und 10 Tauſend Gulden. Man zweifelt, daß die Direktion auf ſo übertriebene Forderungen eingehe.

He. Draxler, unſer Baſſiſtenveteran, ſoll mit der heurigen Saiſon ſeine künſtleriſche Thätigkeit beſchließen und penſionirt werden. Hr. Draxler iſt bekanntlich das einzige Mitglied des Operntheaters, welches penſionsfähig iſt.

Hr. Rokitansky wurde zum Mitgliede der Hofkapelle ernannt.

He. Stegee ſoll übermorgen ein Gaſtſpiel auf Engagement am Operntheater als Arnold im „Tell" beginnen.

Das Verbot für die Hofſchauſpieler, auf den Vorſtadtbühnen mitzuwirken, wurden neuerdings in Erinnerung gebracht und nur für ſolche Stücke eine Ausnahme gemacht, welche ſpäter auch im Burgtheater zur Aufführung kammen. Wie ſieht es nun mit der Kaukordia-Vorſtellung aus, da die Bauernfeld'ſchen „Bauern von Weinsberg" für das Burgtheater verboten wurden.

Dem letzten Hofkonzerte, welches am 24. Februar bei der Erzherzogin Sophie ſtattfand, merkte man es an, daß es nicht mehr, wie ehemals üblich, von erſten Hofkapellmeiſter ſondern vom Vice-Hofkapellmeiſter Herbeck arrangirt und geleitet wurde, denn das Programm war diesmal intereſſant und es wurden ganz neue Elemente zur Mitwirkung zugezogen. Sa 16 Mitglieder des Männergeſangvereins, welche vier Chöre ſangen, ein kleines Orcheſter, welches von Herbeck inſtrumentirte Schubert'ſche „Deutſche Tänze" ſpielte, Fr. Profeſſorin Paſſy-Cornet, die eine Arie aus Winter's „Opferfeſt" und ein Lied ſang, und die Brüder Doppler, welche eine Phantaſie vortrugen. Fr. Rettich ſprach drei Gedichte. Nach dem Konzerte wurde den Mitwirkenden, mit Ausnahme der Orcheſtermitglieder, ein Souper ſervirt.

Konzerte der nächſten Woche: Morgen Sonntag Mittags, großer Redoutenſaal: Geſellſchaft der Muſikfreunde, III. (Haydn: Symphanie, Schumann: Chöre, Mendelsſohn: „Die erſte Walpurgisnacht".) — Carltheater, Mittags: Akademie der Mad. Bauhelier, Schauſpielerin. — Abends Muſikvereinſaal: Hr. Umlauf Zitherſpieler, II.

Briefkaſten der Redaktion. A. — 13 März C P. in Innsbruck, Gr. in München, F. in Prag, B in Frankfurt a M., E P in Paris Erhalten — ♂ in Berlin, H—l hier: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 11. Eilfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien. 18. März. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters. Von Wilhelm Kaffka. (Schluß). — Pariſer Theater- und Muſikbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir, „Mutterglück", „Prinzeſſin Montpenſier"). Opernttheater („Dinorah"). Carltheater (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Geſellſchafts-Konzert). — Neue Erſcheinungen (V. Hervé). — Korreſpondenz-Nachrichten (Innsbruck, Prag). — Kleine Chronik. — Lokales

Die Gründung des Mannheimer Nationaltheaters.

Von Wilhelm Kaffka.

(Schluß.)

Dieſer Hr. Sartori, von dem Meyer ſpricht, iſt der Mannheimer Theaterkaſſier, welchen Hr. v. Dalberg ohne Verzug nach Gotha ſchickte, um die Engagements zu ordnen. Mit welcher Wichtigkeit und vorſichtigen Sorgfalt die Angelegenheit behandelt wurde, geht aus der Inſtruktion hervor, die dem Unterhändler mitgegeben ward. Nicht allein, daß ihm in fünf Punkten Weiſungen über die zu bewilligenden Gagen ertheilt werden, [Punkt 1 lautet: dahin zu ſehen, daß Er nachſtehende Subjekts wo möglich zu beigefügten Gehalten oder darunter engagirt: Hr. und Mad. Böck, f. 2000—2200; Hr. und Mad. Meyer (letztere als Souffleuſe) f. 11—1200; Hr. Iffland f. 6—700; Hr. und Mad. Rennſchüb f. 10—1200, Mad. Kummerfeld f. 7—800; Hr. und Mad. Schüler f. 10—1200; Hr. Beil f. 5—600; Hr. Striegler f. 5—600; Frl. Preiſing f. 5—600], wird noch in Punkt 6 diplomatiſch hinzugefügt: „Um nicht gleich zu viel Aufſehen zu machen, ehe Er gedachten Hrn. Meyer geſprochen hat, wird es gut ſein, daß Er vor der Stadt im Mohren abtritt".

Dieſe von Seyler's Hand geſchriebene Inſtruktion iſt von Dalberg unterzeichnet, der noch eigenhändig darunter ſchrieb: „Sollten unter den Subjekten, welche aben nicht benannt ſind, ſich einige gute und brauchbare befinden, ſo kann derſelbe einige davon um einen billigen Preis engagiren, jedoch salva ratificatione. Außerdem erhielt Sartari eine von Dalberg in blanco ausgeſtellte Vollmacht zu Engagements, unter dem Datum des 25. März 1779.

Von Gotha aus ſchreibt Sartori zweimal in franzöſiſcher Sprache an ſeine Frau. In dem erſten Brief vom 29. März macht er keine günſtige Schilderung von den eingezogenen Erkundigungen. Il y a une complication diabolique dans cette troupe, — ſchreibt er — ce sont des comédiens, tout est dit, et Monseigneur le duc ne les a pas congedié, ni par épargne ni par dégout, ce sont leurs tracasseries, qui est l'unique cause; jamais contant, toujours des plaintes, ce qui a determiné la cour de leur faire donner leur congé.

Auch ſonſt klagt er. Er fürchtet, Fr. Böck und Frl. Preiſing nicht bekommen zu können, die mit Hrn. Meyer das Beſte ſeien. Natürlich hört man Meyer's Anſicht darin. Je commence à maudire la faiblesse que j'ai eu, de m'avoir chargé d'une commission aussi épineuse.

Der andere Brief iſt vom 8. April datirt. Den Abend vorher war Sartari zum erſten Mal im Theater. Man gab „Juliana van Lindorack". J'ai trouvé beaucoup plus de talents, que je me suis imaginé, bemerkt er. An die Baroneſſe v. Lichtenſtein hatte er Empfehlungen Dalberg's abgegeben, und dieſe ihm verſprochen, ihm in ſeinen Geſchäften behilflich zu ſein.

Unterm 9. April gaben Friſchmuth, Meyer, Iffland, Rennſchüb, die Kummerfeld, Schüler, Beil, Striegler, Beck, die Wallenſtein, Back-

haus, Hornicke ihre Bedingungen schriftlich an Sartori.

Iffland's Bedingungen lauteten:

„Auf den mir von Hrn. Sartori, im Namen Sr. Excellenz des Hrn. Baron v. Dalberg, geschehenen Antrag, wegen eines Engagements beim Nationaltheater zu Mannheim habe ich folgende Vorschläge zu thun:

„1) Engagire ich mich auf 2 Jahr, zu ersten Alten, zärtlichen und komischen, auch Liebhabern".

„2) Ersuche ich in jedem von diesen drei Fächern um eine Debütrolle".

„3) Will ich im Nothfall gern Rollen übernehmen, die außer diesen Fächern sind, doch bitte ich ausdrücklich, mich mit niedrig komischen Charakterrollen gänzlich zu verschonen".

„4) Nehme ich den mir zugestandenen Gehalt von 752 fl. jährlich an".

„5) Bitte ich mir die Erlaubniß aus, während der zwei Jahre um einige Verbesserung anhalten zu dürfen; wenn anders mein Betragen dieser Bitte kein Hinderniß in den Weg legt.

„6) Ersuche ich um einen Vorschuß von 40 Louisd'or gegen einen proportionirten monatlichen Abzug, welchen Vorschuß ich mir jedoch einen Monat vor meiner Abreise erbitten muß".

„7) Sehe ich einem Kontrakt in duplo entgegen, wovon ich den einen, mit der Unterschrift Sr. Excell. des Hrn. Baron v. Dalberg, worin mir alle diese Punkte, und vorzüglich Nr. 1 wörtlich gesichert werden, behalten werde. Den andern aber, worin ich mich zu meiner Schuld anheischig mache, in den Händen Sr. Excellenz lassen werde".

„8) Verspreche ich vom 12. bis zum 30. April irgend ein anderes Engagement auf keine Weise anzunehmen".

„Nach Verlauf dieser Zeit glaube ich eine bestimmte Antwort von Mannheim erwarten zu dürfen, und im Fall meine Bedingungen angenommen würden, den Kontrakt bei Sr. Excellenz der Frau Geheimräthin von Lichtenstein unterschreiben zu können.

Wilhelm August Iffland".

Die Geheimräthin von Lichtenstein gab sich alle Mühe, die Engagements-Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Beck machte wegen der Gage Schwierigkeiten, die sich indessen bald beseitigen ließen. Größere Anstände erhob Iffland. Sie erzürnten die diplomatisch negoziirende Geheimräthin in so hohem Grade, daß sie am 29. April an Dalberg schreibt: „Ce miserable est bon acteur, mais très mauvais citoyen". Dalberg selbst hatte unterm 3. Mai durch Seyler an Iffland schreiben lassen:

„Sie haben, mein Herr, unter den angesetzten Bedingungen sich schriftlich bei hiesiger Theater-Intendance auf zwei Jahre engagirt. Diese Bedingungen sind abseiten derselben erfüllt, und gleichwohl haben Sie sich geweigert, den Kontrakt zu unterschreiben. Jetzt rede ich noch mit Hrn. Iffland dem Künstler und diesem rathe (hatte Seyler geschrieben, „diesen ersuche" Dalberg verbessert) ich, sich und seine Kunst durch keine Niederträchtigkeit verächtlich zu machen, weil in einem solchen Fall ich gezwungen wäre, Mittel zu ergreifen, die Ihnen unangenehm sein könnten („ich schon Mittel finden werde, Sie zu zwingen Ihr Wort zu halten", hatte Seyler ursprünglich geschrieben)".

„Ich bin in Erwartung Ihrer schleunigen Antwort. D."

Iffland selbst erzählt die Sache anders. Sowohl die Ursache für die Aufhebung des Gothaischen Theaters, wie seine anfängliche Weigerung, nach Mannheim zu gehen, stellt er so dar, als ob dort nur eine Unfähigkeit der Regie und nicht die Intriguen der Schauspieler, „leurs tracasseries", wie Sartori sie nannte, Schuld gewesen, hier von einer bereits gemachten Zusage seinerseits gar nicht die Rede sei.

„Das Gothaische Theater" — schreibt er — „welches nach der damaligen Einrichtung ohnehin aus einem schwachen Personal bestand, verlor nach und nach manchen guten oder angenehmen Künstler. Da nun auch im Juni 1778 Eckhof gestorben war, so verlor diese Bühne neben dem innern Werth auch an äußerem Glanz und Rufe. Die damalige Regie derselben war nicht bemüht genug, mit dem Geiste der Zeit vorwärts zu gehen. Daher entstand eine gewisse Einförmigkeit, welche das Vergnügen stört. Dies ist mir die wahrscheinlichste Ursache, welche Ostern 1779 den regierenden Herzog bewogen haben mag, sein Theater unvermuthet und auf Einmal zu entlassen. Da es ihm nicht hoch zu stehen kam, ihm keine eigentlich verdrießliche Augenblicke und dem Publikum viel Vergnügen gemacht hat, so weiß ich keine andere Ursache. — Zwei Wochen nach aufgehobenem Theater zu Gotha kamen Briefe des Freiherrn v. Dalberg aus Mannheim an die Gemahlin des Gothaischen

Ministers von Lichtenstein, worin jener, Namens des Kurfürsten von der Pfalz, fast das gesammte Theater von Gotha dorthin zu engagiren den Antrag machte, worin auch ich begriffen war. Ich hatte dazu keinen Sinn. Hamburg — Schröder — das Theater, dessen herrliche Darstellungen so oft mich entzückt hatten — dahin ging mein Wunsch. Ich schlug das Anerbieten von Mannheim geradezu ab. Es kam ein Bevollmächtigter des Hrn. v. Dalberg nach Gotha, um die Engagements in der Form abzuschließen. Diese wurden auch mit Beil und Beck vollzogen. Ich allein schlug die wiederholten Anträge aus. Ich hielt es für ein Vergehen, meine Dienste nicht dem Hamburger Theater zu widmen, welches ich als meine erste Schule betrachten konnte *). Ein zufälliger Umstand entschied in dieser Sache. In eben derselben Zeit fuhren wir drei (Iffland, Beil und Beck) eines Tages nach Eisenach. Wir tranken Kaffee auf der Wartburg. Es war ein heiterer Frühlingstag. Wir besahen diese alte Burg von allen Seiten, wandelten in den alten Mauern umher und überließen uns dem Eindruck, den die fremden Gegenstände auf uns machen mußten. Wir ruhten zuletzt in den Fenstern eines Erkers. Gerade dazumal leuchtete die Sonne so milde hin über den Wald unter uns und die lange Heerstraße nach Frankfurt zu. Es war ein abenteuerliches Gefühl, womit wir dies alles genossen. Ich war sehr still; aber desto reger und lauter sprachen die andern von ihrer bevorstehenden Reise nach Mannheim, daß sie nun bald alle diese Straße, die da unter sich vor uns hinschlängelte, ziehen und den Rhein begrüßen würden. So sollte denn nun ich allein über Heilgenstadt, Dingelstadt und die Lüneburger Haide an die Elbe hinziehen, wo kein Wein wächst? Da sah ich den Mönch und die Nonne — die Felsen, über welche Wieland gedichtet hat — dachte an den Bund der Freundschaft im Siebeleber Holze **), sah die Straße nach Frankfurt an — wir umarmten uns — ausgestrichen wurde die Reise nach Hamburg, zugesagt für Mannheim, andern Tages in Form unterschrieben, und von nun an lebten wir nur für diese Reise."

Die Aeußerung der Frau von Lichtenstein, Iffland's eigenes detaillirtes Anerbieten und Dalberg's Schreiben fallen dagegen zu sehr in's Gewicht, um in Iffland's Schilderung mehr als eine günstige Färbung einer minder günstigen Sache erkennen zu lassen, wenn nicht etwa angenommen werden darf, daß der neununddreißigjährige Mann — so alt war er, als er seine theatralische Laufbahn niederschrieb — sich nicht genau mehr an das erinnerte, was der zwanzigjährige Jüngling gethan. Indessen wirft seine spätere Handlungsweise gegen Dalberg und sein Bemühen, hier ebenfalls durch Verschweigen oder Färben die Verantwortlichkeit für sein Benehmen abzuwälzen, ein so eigenthümliches Licht auf ihn, daß man immerhin auch bei dem früheren Fall ähnliche Motive unterzulegen ein gewisses Recht hat.

Die Uebertragung der Mission an Seyler, ein Theater herzustellen und die Direktion zu übernehmen, mußte natürlich Brandes unangenehm treffen, welcher sich darauf feste Rechnung gemacht und deshalb sein Engagement in Dresden aufgegeben hatte. Es begann deshalb abermals duech Vermittelung des Hrn. v. Hallberg eine weitläufige Unterhandlung zwischen Brandes und Dalberg, die endlich mit Brandes' Engagement am 14. Juli ihr Ende erreichte.

Einen besonderen Anstand hatte Brandes an dem Punkt im Kontrakt genommen: „Herr und Frau Brandes versprechen alle und jede Rolle, welche ihnen von dem Directeur, Hrn. Seyler, zugetheilt werden, ohne Widerrede zu übernehmen ꝛc., im entstehenden Fall aber von Kurfürstlicher Intendance sogleich ohne fernere Entschuldigung abgedankt zu werden können". Brandes bemerkt daeauf: „Ich bin von der Billigkeit und Einsicht des Hrn. Seyler überzeugt, ich bin überzeugt, daß er aus Pflicht und Freundschaft Alles anwenden wird, uns Gerechtigkeit widerfaheen zu lassen; allein, wer steht mir im Fall Hr. Seyler abginge oder Krankheit und andere Umstände ihn verhinderten, die Direktion zu führen, wer steht mir für eine gleich billige Begegnung? Fällt es dem Direktor ein, uns von der Gesellschaft zu entfernen — so überhäufe er uns mit schlechten Rollen, setze uns in Fächer an, welche unsern Talenten widersprechen — welchen Schutz haben wir dagegen? Wir müssen schlechterdings den Kontrakt erfüllen, müssen alle und jede Rolle ohne Widerspruch annehmen:

*) Iffland meint hier unter Hamburger Theater die Vorstellungen, welche die Hamburger Schauspieler unter Seyler's Direktion in Hannover, seiner Vaterstadt, gegeben hatten.

**) Ein kleines Wäldchen in der Nähe von Gotha, wohin Iffland, Beil und Beck gewöhnlich ihren Spaziergang gerichtet hatten. „Eines Abends" — erzählt Iffland — „lasen wir hier Wieland's „Mönch und Nonne" auf dem Mittelstein — sanken in Stille und Ernst — sprachen von unserer Zukunft — von Unsterblichkeit der Seele — und reichten uns dann mit süßen Thränen die Hand zum Bunde der Freundschaft über das Grab hinaus".

oder wir ſtehen in Gefahr verodſchiedet zu werden. Die Porollele wäre: wenn wir nicht unſeren Verdienſten würdige, unſeren Fähigkeiten angemeſſene Rollen erhielten, ohne fernere Entſchuldigung addanken zu dürfen — ollein, wie lönnte ich dei einer Direetion, von deren Achtung und Wohlwollen für die Kunſt ich ſo hohe Begriffe hode, von dereu Gerechtigkeit ich Alles erwarte, eine ſolche Vorſchrift wagen?" Brondes will deshalb den Punkt dahin adgeändert haden: Alle und jede ihren Verdienſten und Fähigkeiten ongemeſſeue Rollen.

Hr. v. Dalberg entgegnete darouf: mon ſei weit entſernt Mißtrauen in Hrn. Brandes zu ſetzen, nur wiſſe man, daß „durch Unverträglichkeit, Humor und Eiferſucht der Schauſpielerinnen die Ruhe und Einigkeit, die dei der Geſellſchaft ſo nöthig iſt, öfters zum größten Nachtheil des Theaterweſens und zum größten Mißvergnügen des Pudlikums geſtört wird. Um dieſes zu verhindern, hat man eine ollgemeine Klouſel in den Kontrakt geſetzt, wodurch die Direktion vor höherer Verontwortung ſicher geſtellt wird". Brandes deruhigte ſich dabei nicht, er wollte ein beſtimmtes Rollenfach für ſeine Frou geſichert haben, aber Dalberg ging darauf nicht ein. Zwar ſchried er an Hollberg: „Sollte ein oder der andere Ausdruck deleidigend ſcheinen, wie mon es doch ouf keine Weiſe zugidt, ſo hat der Hr. Miniſter v. Hollberg freie Mocht und Gewalt ihn auszulöſchen. Ein eigentliches Rollenfach — fügt er jedoch hinzu — und Rollenrepertorium in dieſen Kontrakt ſelbſt hinzuzufügen, iſt eine ungewöhnliche und nirgends verſtattete Forderung; es verſteht ſich von ſeldſt, daß Mad. Brondes keine Rolle bekommen wird, die ihrem bisherigen Theoterfach entgegengeſetzt iſt, es verſteht ſich aber auch, daß ſie nicht olle und jede erſtere und Hauptrollen als ein Monopolum verlangen könne".

Es wird ſich zeigen, daß die Rollenkonflikte mit Brandes und ſeiner Frou nicht lange auf ſich worten ließen.

Am 24. September endeten die Vorſtellungen in Gotha und nun, nachdem ſie ſchon am 9. September durch Gotter, on welchen die Gelder gewieſen worden waren, ihre Vorſchüſſe erhalten hatten, troten die neu engagirten Mitglieder ihre Reiſe nach Monnheim an.

„Unſer Einzug zu Mannheim" — ſchreibt Iffland — „geſchah an einem Sountog früh, es regnete und war ein kalter düſterer Tag. Die meiſten Menſchen waren in den Kirchen, daher ſchien die Stodt mir leer. Ich worf mich in das erſte beſte Logis. Da war ich nun ohne einen Führer, ohne einen Belannten. — Es war trübe in meiner Seele, und ich fond nirgends die Stelle, wo ich hätte eine Hütte bauen mögen. Doch das Getümmel, das des andern Tages, wo eben Meſſe war, in der Stodt entſtand, ein großer Vauxhall, wo ich die Menſchen ſehr leicht und fröhlich fond, die Muſik, der Geſang, die überall in Stadt und Land mir entgegentönten, dies alles mochte bald einen fröhlichen Eindruck ouf mich. Der Kurfürſt, (welcher von München wieder auf einige Zeit nach Mannheim gekommen war), ſollte nun das erſte Schauſpiel von dieſem neuen Theater ſehen. Der Intendant, Hr. Baron v. Dolberg, verſammelte alſo diejenigen von uns, mit denen etwos zu überlegen wor, dei ſich. Der Baron Otto v. Gemmingen (dromatiſcher Dichter, ſpäter beſonders durch ſeinen „Deutſchen Hausvater" delannt geworden), der Hoflommerrath Hr. Schwan*), der um die deutſche Literotur in der Pfalz ſich ſehr verdient gemacht hat, und der Direktor Hr. Seyler waren dabei gegenwärtig. Jeder durfte dabei von ſeinen Wünſchen reden, wurde nicht nur gehört, ſondern mou ſuchte ihm zu degegnen".

Wir finden hier gleich das Priuzip der Intereſſenvertretung, welches Hr. v. Dalberg als das einzig richtige für den Gang der Bühnenverhältniſſe erkonnte und dos ſpäter noch beſonders von ihm erweitert und ausgebildet wurde. Ohne der Autorität der Führung etwos zu vergeden, ſah Dolberg doch mit richtigem Takt, doß dei einer Kunſt, welche in ihrer Ausführung die Aeußerungen des Egoismus zur ſchärfſten Geltung zu dringen geneigt iſt, deren Vertreter ihre perſönlichen Intereſſen offen dorlegen müſſen, damit ſich in dem Austouſch der Meinungen und Anſichten wiederum die möglichſte Beſchränkung des Einzelwillens herausſtelle. Damit woren von Hauſe ous olle die Schleichwege obgeſchnitten, welche die ſpätere Zeit in den Bühnenzuſtänden immer mehr hot entſtehen ſehen, da die despotiſche Form dureaukratiſcher Theoterverwoltung die Kundgedung perſönlicher Wünſche nicht nur nicht verlongte, ſondern ſie ſogor als eine Verletzung der allwiſſenden Einſicht und Machtfülle der Hoftheater-Intendanzen anſah und als ſolche dezeichnete.

*) Aus Schiller's Biographie kennen wie die Verdienſte, welche ſich Schwan als Verleger um die Erſtlingsarbeiten des Dichters erwarb, ſowie die freundliche Aufnahme, welche dieſer in ſeinem Hauſe fand.

Von jener richtigen Erkenntniß der Dinge zeugte auch die Inſtruktion, welche Dalberg unterm 1. Oktober 1779 an den Direktor Seyler ertheilte. Wir laſſen ſie hier folgen.

Inſtruktion für den Direktor Seyler:

„1) Uebernimmt er, jedoch mit Ausſchluß der Kaſſa, das Directorium des ganzen Theaterweſens, wie folgt“:

„2) Er wählt die aufzuführenden Stücke und theilt die Rollen nach ſeiner beſten Einſicht und mit der größten Unparteilichkeit aus; behält ſich aber vor, daß S. E. der Hr. v. Dalberg eine jedesmalige Austheilung mit Ihrer Unterſchrift autoriſiren, alsdann aber keine Abänderung mehr ſtattfinden ſoll“.

„3) Er beſorgt die Ausſchreibung der Rollen und die möglichſt geſchwinde Einſtudirung der Stücke“.

„4) Er iſt bei allen Proben ohne Ausnahme gegenwärtig und beſorgt das Nöthige bei einer jeden Aufführung“.

„5) Zu Stellung und Anordnung der Dekorationen wird ihm jedoch ein Dekorateur gegeben, an welchen er die erforderlichen Dekorationen zu fernerer Beſorgung anzeigt“.

„6) Kleine Ausgaben müſſen von ihm jedesmal atteſtirt ſein, damit Hr. Sartori ſie bezahlen kann“.

„7) Bei Verfertigung neuer und Ausbeſſerung alter Kleider ſoll der Schneider Verri ihm einen Anſchlag geben, damit er ſolchen durchſehen, und ihm die dazu erforderlichen Materialien zur Abholung atteſtiren kann“.

„8) Die Bibliothek und Muſikalien hat er in ſeiner Verwahrung und beſorgt auch die Affichen“.

„9) Er hat die Oberaufſicht über die Garderobe, damit alles reinlich und gut gehalten werde, und iſt der Garderobier verbunden, ſo oft Hr. Seyler es für nöthig findet, die Garderobe nach dem Inventario vorzuzeigen“.

„10) Sorgt er ſo viel möglich dafür, daß die Schauſpieler ſich eines geſitteten Betragens befleißigen, und daß inſonderheit auf dem Theater keine Unordnung und Zank entſtehe.

„11) Alle Monat ſoll er Ihro Excellenz dem Hrn. v. Dalberg anzeigen, ob ſich etwas gefunden, das zum Nutzen des Ganzen beitragen könnte, damit die Verfügung dazu getroffen werde“.

„12) Er wählt die Kleider, die zu einem jeden Stücke gefordert werden, damit das gehörige Koſtume beobachtet werde, und ein Bauer nicht wie ein arkadiſcher Schäfer gehe, und ſo welter“.

„13) Er beſorgt die das Theater angehenden Korreſpondenzen“.

„14) Er wird allen und jeden zum Theater gehörigen Perſonen als Directeur vorgeſtellt, und ihnen angezeigt, daß ſie ſeine Befehle ohne alle Widerrede annehmen und zu befolgen haben. Wie er dann, im Fall Jemand ihm auf dem Theater oder ſonſt im Dienſt grob oder gar gewaltthätig begegnen ſollte, freie Hand hat, eine ſolche Perſon auf der Stelle arretiren zu laſſen. Es verſteht ſich, daß er in einem ſolchen, wie in anderen Fällen, Ihro Exzellenz den Hrn. v. Dalberg als ſein Oberhaupt erkennt und gegen ihn ſein Betragen zu rechtfertigen hat“.

Pariſer Theater- und Muſikbericht.

Die großen Erfolge der Saiſon. — „La belle au bois dormant“ von Oktave Feuillet. — „Les Jocrisses de l'Amour“ von Barrière und Thibouſt. — Die Compagnie nantaiſe und die Centraliſation der Theater. — Spektakelſtück im Théâtre du Châtelet. — „Die Zauberflöte“ in Paris. — „L'aventurier“ von Fürſt Poniatowski. — „Die Afrikanerin“. — Frl. Penco für Frl. Patti. — „La belle Hélène“ von J. Offenbach. — „Jupiter und Leda“ von Suſanne Lagier.

P—e. Paris hat auch eine allerdings etwas ſonderbare, aber ſehr entſchiedene Weiſe, ſein Urtheil über die theatraliſchen Erfolge der jüngſten Zeit öffentlich auszuſprechen, bei dem altherkömmlichen Umzuge der Fleiſcher, welcher heuer mit mehr Pomp und Eifer in Scene geſetzt wurde als ſonſt, trugen die drei erſten und größten der Boeufs-gras die Namen: „Maître Guérin“, „Le vieux Garçon“ und „Le Capitaine Henriot“. „Maître Guérin“ von Emil Augier, das Kaſſaſtück der Comédie française und „Les vieux Garçons“ von Viktor Sardou am Théâtre du Gymnase ſind ſchon vielfach beſprochen worden, es bleibt nur noch zu erwähnen, daß die Pariſer Geſellſchaft noch immer nicht im Klaren iſt, welcher der hieſigen Advokaten zum Modell des „Maître Guérin“ geſeſſen iſt, und daß man ſich immer mehr erinnert, den Inhalt des Sardou'ſchen Stückes in dem Romane der Mad. de Cubières: „Mad. de Goldon“ bereits vor Jahren geleſen zu haben. Ein neues Drama von Oktave Feuillet: „La belle au bois dormant“ ging in den letzten Februartagen im Théâtre du Vaudeville in Scene. Der Titel iſt einem Märchen von Perault entnommen, mit dem das Stück übrigens ſonſt gar nichts gemein hat. Feuillet

wollte den Konflikt zwischen den vererbten Privilegien und der aufstrebenden fortschrittlichen Thätigkeit zeichnen, faßte aber diese praktische Frage so lyrisch auf, daß von einer Lösung oder auch nur von einer genügenden Erklärung des Konfliktes nicht die Rede sein kann. Der gedankenlose Marquis von Guy Chastel und seine träumerische Schwester sind eben so unwürdige Repräsentanten des alten Adels, wie die Geschwister Morel karikirte Typen industrieller Parvenues sind. Beide Parteien sagen sich durch vier Akte lang die unangenehmsten Dinge in's Gesicht, verfolgen sich mit allen Chikanen und Pressionen, die in einem Wechselprozesse möglich sind, und wenn dann im fünften Akt plötzlich eine Doppelheirat die Gegner versöhnt und verschwägert, so glaubt trotz aller Phrasen kein Mensch an die Aufrichtigkeit dieser Liaison und sieht in dem Marquis nur den Banquerotteur, der seinen Stammbaum preisgibt, um sein Geld zu retten, und in dem jungen Fabrikanten nur den Geldmann, der seiner Eitelkeit die Genugthuung verschafft, eine hochadelige Frau heimzuführen. Das Publikum entdeckte diese auffallenden Schwächen schon bei der ersten Aufführung, und obwohl der Name des Verfassers für niemanden ein Geheimniß war, wenn er auch nach hiesiger Sitte am Tage der ersten Aufführung nicht auf dem Zettel stand, so blieb es doch einzig der Klaque überlassen, Hrn. Feuillet am Schlusse der Vorstellung zu rufen.

Während hier der Akademiker Feuillet entschiedenes Fiasko gemacht hat, errangen die HH. Barrière und Thiboust im Theater des Palais Royal einen glänzenden Erfolg mit dem dreiaktigen Lustspiele: „Les Joerisses de l'Amour". Allerdings ist die Idee hier eine weit anspruchslosere, aber der Zweck, die Thorheiten der Verliebten in allen Alters- und Temperaments-Klassen zu schildern, ist vollkommen erreicht, und wird auch in verständiger Uebersetzung überall zur Geltung kommen.

Die anonyme Gesellschaft von Nantes setzt mit ihren Theaterankäufen die Direktoren, die Schauspieler und das Publikum in große Aufregung. Die Kapitalien dieser Gesellschaft sind sehr bedeutend, sie hat binnen Jahresfrist die drei großen Theater Porte Saint Martin, Gaité und du Châtelet aufgekauft und steht mit den Eigenthümern der Variétés und des Palais Royal in Unterhandlung; zu gleicher Zeit macht sie mit Erfolg Schritte, die bedeutenderen Provinztheater in ihren Besitz zu bekommen, und strebt somit nicht Geringeres an, als das ganze Theaterwesen nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich unter ihrer Direktion zu vereinen. Welche gefährliche Macht eine solche Centralisation bietet, ist leicht abzusehen: alle Bühnenkünstler wären in die Hände einer Kompagnie geliefert, alles Theaterpublikum müßte sich sein Vergnügen bei dem einen Unternehmen suchen, jede Konkurrenz wäre unmöglich und die Gesellschaft von Nantes könnte willkürlich ihre Gesetze diktiren. Bereits ist der Gedanke angeregt worden, eine Gegenkompagnie in Paris zu gründen, um doch wenigstens die Konkurrenz zu retten, aber das Projekt hat wenig Aussicht auf rasche Realisirung, und wenn man einmal an die Ausführung desselben schreiten wird, so ist es vielleicht schon zu spät. Vorläufig kultivirt die Gesellschaft von Nantes im Théâtre du Châtelet das Ausstattungsstück, und wenn sie auch an Dekorationen, Kostümen und Maschinerien, an Evolutionen, Reitergefechten und anderen Spektakelstücken selbst dem verwöhnten Pariser noch imponirt, so konnte es doch nicht den Fall des letzten Effektstückes: „Die Geheimnisse des alten Paris" aufhalten. Schade um die herrlichen Dekorationen, welche an sich allein hinreichend wären, ein Panorama auf das beste auszustatten.

Von dramatischen Novitäten, welche für die nächste Zeit in Aussicht stehen, sind die bedeutendsten: „Die gelben Rosen" von Alphons Karr im Théâtre français und „Die Herzogin von La Valbreuse" von Ayasse, Dechamps und Emil Prat, mit welchem das neue Grand Théâtre Parisien eröffnet werden soll.

Die Oper und das musikalische Drama hat im Laufe der letzten Woche einige Repertoirbereicherungen erhalten. Die für Oesterreich und besonders für Wien interessanteste ist die erste Aufführung der „Zauberflöte" in Paris, und zwar im Théâtre Lyrique am 22. Februar 1865. Fast ein volles Jahrhundert brauchte die Mozart'sche Oper zur Reise bis hieher und hat dennoch trotz der langen Zeit ihre Jugendfrische so sehr bewahrt, daß die Pariser nicht Worte genug finden, ihrer Bewunderung und ihrem Entzücken Ausdruck zu geben. Theophile Gauthier spricht im „Moniteur" von Rafael'scher Schönheit, von der Erhabenheit einer Michel Angelo'schen Schöpfung, von dem reinen klassischen Styl des Parthenon; andere glauben dem deutschen Meister alle Ehre angethan zu haben, wenn sie ihn mit Gretry, ja sogar mit Lully in eine Parallele setzen; alle aber stimmen jedoch darin überein, daß die Franzosen auch einen Theil an dem Erfolge der Oper haben, und zwar deßhalb, weil der französische Bearbeiter des Schikaneder'schen Textes sich einige Freiheiten in der Uebersetzung gestattet hat, welche der Wirkung der Mozart'schen Musik zu Gute kämen.

Unwillkürlich erinnert man ſich hierbei an die vermehrte und verbeſſerte Aufgabe der A-B-C-Tafeln, welche den Namen des ſeligen Hrn. Ballhorn für alle Zeiten aufbewahrt hat. Vor der „Zauberflöte“ wurde in demſelben Theater eine Oper vom Fürſten Poniatowski: „Der Abenteurer“ gegeben, welche allerdings mit andern Mitteln als die Mozart'ſche Oper einen ähnlichen Erfolg hatte. Fürſt Poniatowski iſt kein Neuling in der dramatiſchen Kompoſition; Viele erinnern ſich noch des muſikbegeiſterten jungen Polen, der in den erſten dreißiger Jahren dieſes Jahrhunderts in Florenz ſang und ſpielte und auf dem dortigen Pergolatheater manche reiche Einnahme zur Unterſtützung der polniſchen Emigranten erzielte. Lange vor dem „Abenteurer“ hatten ſich ſchon ſeine Opern „Pietro de' Medici“ und „Don Desiderio“ einen guten Ruf erworben, den das neueſte Werk vollkommen rechtfertigte. Die Muſik Poniatowski's iſt gemäßigt italieniſch, ſie iſt anſpruchslos, dabei doch ſehr geſchickt und wirkſam inſtrumentirt und vor allem Anderen reich an kleinen leichten Melodien, die ſich im Ohre feſtſetzen wie Kletten am Kleiderſaum oder der fliegende Altweiberſommer im Herbſte.

Die große Oper war in der letzten Zeit durch die vielen Maskenbälle nicht wenig geſtört, das Repertoir derſelben iſt ſehr einfach: „Moïse“ von Roſſini und „Die Stumme von Portici“. Dafür werden Chöre und Soliſten täglich drei Stunden lang an Bord des großen Schiffes gebracht, in welchem ſich zwei Drittheile der Handlung der „Afrikanerin“ abſpielen; Anfälle von Seekrankheit ſind nicht ſelten und es dürfte noch weit über Mi-carême hinauswähren, ehe Schiff und Equipage ſegelbereit ſein werden. Die italieniſche Oper geht ſtillen Tagen entgegen, der Magnet des Hauſes Frl. Patti muß nach Madrid, wohin ſie ältere Verpflichtungen rufen. Ihre Remplaçantin, Frl. Penco, wird wenig Sympathien vorfinden, auch iſt ihr Ruf weit unter dem Patti'ſchen Niveau. Man will die fatale Lacune mit Novitäten ausfüllen und kündigt für die nächſte Zeit eine florentiniſche Schaueroper: „La Duchessa di Sant Giuliano“ von Maeſtro Graſſigna, einem talentvollen Schüler Verdi's, und „Crispino e la Comare“, Opera buffa von Ricci an.

Von Operetten iſt Offenbach's „La belle Hélène“ die intereſſanteſte. Sie iſt zwar eine unverſchämt dreiſte Traveſtie des Homer'ſchen Epos, aber ſie enthält ſo viel wirkſame Effekte in der Muſik, daß man ſeine äſthetiſchen Bedenken gern einige Stunden lang bei Seite ſetzt, um ſich im Théâtre des Variétés zu amüſiren. Außer Paris und Helena iſt insbeſondere die Figur des Kalchas mit monſtröſer Heiterkeit gezeichnet. Direktor Treumann wird ſich dieſe Novität gewiß nicht entgehen laſſen. *) Offenbach ſelbſt war den größten Theil des Winters zur Erholung in Nizza. Während ſeiner Abweſenheit brachte die weniger bedeutende als umfangreiche Primadonna des Eldorado, Frl. Suſanne Lagier, eine Operette ihrer Faktur „Jupiter und Leda“ in ſeinem ehemaligen Theater zur Aufführung, bei welcher Muſik und Geſang allerdings nur Nebenſache ſind; die Hauptſache, die Vorführung dekolletirter und möglichſt hochgeſchürzter Dämchen, wurde von achtundzwanzig hübſchen Schauſpielerinnen in wirkſamſter Weiſe zur Geltung gebracht.

Die Konzertſaiſon gelangt jetzt erſt zur vollen Entfaltung und bietet hinlänglich Stoff, um einen beſonderen Bericht zu rechtfertigen. Vorläufig nur, daß die Pasdeloup'ſchen Volkskonzerte im Cirque Napoléon ſich immer mehr Zuſpruch erwerben, und daß die Freimaurer in ihrem Logenhauſe zum großen Orient, wie alljährlich auch diesmal ein großes Konzert abhielten, in welchem die erſten Kräfte von Paris mitwirkten und die Maurer alle im Logenkleide mit den Inſignien ihres Grades geſchmückt erſchienen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. Februar — 15. März: „Katharina Howard“ (2 Mal). — „Der reiche Mann“. — „Gleich und Gleich“ und „Nur Mutter“. — „Die Waiſe aus Lowood“. — „Ein Attaché“. — „Lady Tartüffe“. — „Mutterglück“, Sch. in 3 A. n. Dumanoir v. H. Hopfen, neu und „Er experimentirt“. — „Mutterglück“ und „Die Dienſtboten“. — „Der Sonnwendhof“. — „Pagenſtreiche“. — „Mutterglück“ und „Rezept gegen Schwiegermütter“. — „Der Winkelſchreiber“ und „Nach Mitternacht“. — „Maria Stuart“. — „Die Memoiren des Teufels“ und „Er iſt nicht eiferſüchtig“. — „Graf Eſſex“. — „Die Biedermänner“. — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten“. — „Mutterglück“ und „Sand in die Augen“. — „Zopf und Schwert“. — „Prinzeſſin Montpenſier“, Sch. in 5 A. von Brachvogel, neu (3 Mal). — „Der Sohn der Wildniß“. — „Kriſen“. — „Der Störenfried“. — Zwei Mal (Aſchermittwoch und Hofnormatag) geſchloſſen.

Vier Wochen lang haben wir uns an dieſer Stelle mit dem Burgtheater nicht beſchäftigt, — wegen Mangels an Raum mehr als an Stoff. Iſt auch während dieſes

*) Inzwiſchen iſt Hr Strampfer ſeinem Kollegen zuvorgekommen. A. d. R.

Zeitraumes nichts derart Wichtiges vorgefallen, daß sich die Literarhistoriker und die Poeten unter den Kritikern sonderlich darum zu kümmern brauchten, so bietet doch die normale Thätigkeit unseres Hofschauspiels durchschnittlich immer genug Interesse für uns Spezialisten, die wir unsere Begriffe von der Wirksamkeit der Schaubühne weder so überschwänglich steigern, noch in so unermeßliche moralisch-ästhetisch-nationale Gebiete schweifen lassen, sondern, die realen Bedürfnisse der Kenner und des gebildeten Publikums im Auge, uns ein warmes Herz und einen gesunden Sinn für die Leistungen der Schauspieler wie der Schriftsteller zu bewahren suchen. Auch ist es sicherlich das Kennzeichen geordneter Bühnenzustände, wenn nicht etwa einzelne hervorragende Leistungen auf produzirendem, wie reproduzirendem Gebiet, sondern eben die Durchschnittssumme des Gebotenen ein ständiges Publikum und eine aufmerksam folgende Kritik befriedigt.

Das vorstehende Repertoir spricht in dieser Beziehung für sich selbst. Es fehlt nicht an Abwechslung, alle Gebiete der dramatischen Poesie sehen wir mannigfach vertreten, und die Gesammtdarstellung ist mit fast verschwindenden Ausnahmen, nach dem Urtheile von Fremden wie von Einheimischen, eine durchweg tüchtige, nicht selten mustergiltige.

Auch an Novitäten ist nicht geradezu Mangel, nur läßt sich oft nicht viel speziell Erfreuliches über die uns vorgeführten Arbeiten berichten, geschweige denn eine dauernde Bereicherung der dramatischen Literatur daraus erhoffen. Gottschall's „Katharina Howard" ist nach drei Aufführungen vom Repertoir verschwunden, und niemand sehnt sich nach einer etwaigen vierten; einzelne hübsche Züge und die Glätte der Bildung, die über dem Ganzen gebreitet lag, konnten die Marklosigkeit der Durchführung, namentlich wo es auf den eigentlichen tragischen Konflikt ankam, nicht übersehen lassen, und die Darstellung war wohl vielfach lobenswerth, aber doch keine geradezu „rettende". — Günstig wider Erwarten gestaltet sich, und zwar mit jeder Wiederholung mehr, der Erfolg des „Mutterglück", dessen heitere Scenen, von Hrn. Baumeister überaus launig gespielt, der inneren Unwahrheit des ernsteren Theils glücklich durchhelfen. Die vielventilirten „Bedenklichkeiten" in Dialog und Situation frappiren wohl den unvorbereiteten Zuschauer, erscheinen dagegen dem vorbereiteten, nach mancherlei Zeitungsgeklatsch weiß Gott welche Abscheulichkeiten fürchtenden, keineswegs so arg. — Auf die dritte Novität, das Brachvogel'sche Stück, kommen wir weiter unten zu sprechen, wenn wir einiger Neubesetzungen erwähnt haben werden.

In Folge andauernder Unpäßlichkeit des Frl. Grafenberg wurde in den verflossenen Wochen eine Reihe der ihr sonst noch belassenen Rollen neu besetzt, was wir, so sehr die Veranlassung zu bedauern ist, doch als ein „längst gefühltes Bedürfniß" bezeichnen müssen. Namentlich gilt dies von den eigentlichen Liebhaberinnen, wie in „Doktor Wespe", welche Frl. Mathes, Bettina in „Der reiche Mann", welche Frl. Baudius, Georgine in „Die Waise aus Lowood" und Elise in den „Krisen", welche Fr. v. Greiner und Mathilde in „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten", welche Frl. Kratz gewiß zum Vortheil der jeweiligen Vorstellung übernommen hatten. Als Kammerjungfer in den „Dienstboten", und im „Störenfried", Rollen, die Frl. Grafenberg auch jetzt noch zusagen, hielt sich Frl. Wetzel recht brav. Als Franzl im „Sonnwendhof" endlich vermochte Frl. Kratz des ihr fremden Dialekts halber nicht ganz entsprechend zu wirken. Von sonstigen Rollenänderungen erwähnen wir noch, daß Fr. v. Greiner in „Der reiche Mann" die Amalie, Fr. Koderwein in „Zopf und Schwert" die Königin gab und in Vertretung Hrn. Lewinsky's, der ziemlich bedeutend erkrankt war, Hr. Meixner den Eversmann im genannten Gutzkow'schen Lustspiel, Hr. Förster den Jean Gauthier in den „Memoiren des Teufels" übernahmen. Schließlich sei noch erwähnt, daß in „Er experimentirt" Frl. Baudius ungemein launig spielte, im „Sonnwendhof", der ein übervolles Haus machte, Hr. Franz den Pfarrer sehr würdig und mit verdientem Beifall gab, am Faschingsonntag die „Pagenstreiche" mit der klassischen Leistung La Roche's als Baron Stuhlbein und mit sorgfältiger Besetzung der Nebenrollen (freilich nicht der Hauptrolle, des Pagen) ihre unverwüstliche Wirkungskraft bewährten, und daß von den übrigen Darstellungen namentlich „Graf Essex", „Die Biedermänner" und „Zopf und Schwert" in trefflichem Ensemble gegeben wurden.

Die erwähnte Novität von Brachvogel hat, wie bereits an mehreren anderen Bühnen, auch bei uns am ersten Abend einen ziemlich ausgiebigen Erfolg gehabt, dessen nachhaltige Wirkung allerdings erst abzuwarten ist. Den ersten Eindruck desselben möchten wir fast dahin zusammenfassen, daß es dem Autor gelungen ist, die Unzufriedenheit, die der Inhalt seines Stückes nothwendig hervorrufen müßte, nie zu Worte kommen zu lassen.

Das Brachvogel'sche Schauspiel hat vor Allem

Leben und Bewegung. Gleich von Anfang entrollt ſich vor unſeren Augen ein geſchickt gruppirtes Bild der politiſchen Gegnerſchaften im Lande der „Frondeurs“, am Hofe Anna's von Oeſterreich und ihres noch knabenhaften Sohnes. Hat ſich der Verfaſſer im Verlaufe ſeiner Kompoſition um geſchichtliche Daten und Namen wenig gekümmert, ſo kann man ihm doch zugeſtehen, daß er Geiſt und Charakter der Epoche, in welcher ſein Stück ſpielt, im Ganzen richtig auffaßt, indem er das allmähliche Erſtarken der königlichen Selbſtändigkeit und dem gegenüber die bereits ohnmächtig zwecklos dagegen ankämpfende leidenſchaftsloſe Turbulenz der letzten Ausläufer des geweſenen Ritterthums anſchaulich ſchildert. Daß er dabei den Mund etwas voll nimmt, kann bei einem allezeit phraſenreichen Schriftſteller, wie Brachvogel nicht Wunder nehmen, und wenn ſein Pathos mitunter in einen gewiſſen, den Romanleſern wohlbekannten durſchikoſen Ton verfällt, ſo wollen wir gerne zugeben, daß die wenig rückſichtsvollen Herren der Fronde ihre Worte allenfalls nicht beſſer wählen konnten. Nur hätte Hr. Brachvogel einem Louis XIV. nicht Worte in den Mund legen ſollen, wie: „Wir werden Unſer erſtes Königsſtück nicht mit einer Blamage beginnen!“ Louis XIV. und eine „Blamage“, das paßt zuſammen wie ein Blatt der Weltgeſchichte und das Tagebuch eines preußiſchen Gardelieutenants! Wie konnte aber auch Hr. Laube, der ja mitunter ganze Akte ſtreicht, ſo etwas ſtehen laſſen? — Doch verweilen wir nicht bei dieſer Lappalie, wenn ſie auch ihren Autor kennzeichnet, und geſtehen wir lieber, daß er den üblen Eindruck ſolcher kleinen Verſtöße durch zwar auch nicht ſehr große, aber wirkſame Theaterkoups aufzuwiegen verſteht, daß „wo Begriffe fehlen“, wo zum mindeſten der Begriff des hiſtoriſchen Drama's unter dem des dramatiſirten hiſtoriſchen Romans zu verſchwinden droht, ſofort ein knallender Aktſchluß ſich einſtellt, der uns momentan verſtummen und jedenfalls die Mache als eine ganz geſchickte anerkennen läßt. Die Scenen, die an uns vorüberziehen, ſind bunt genug, die Knoten verſchlingen ſich wirkſam genug in einander und werden eben ſo geſchickt und effektvoll wieder gelöſt, die Kämpfe der Parteien jener Zeit in ihrer epiſodiſchen Benützung entbehren keineswegs einer im Ganzen annähernd richtigen Charakteriſtik, das Stück hätte ſomit Anſpruch auf volles Lob von Seite aller, die ſich nicht auf äſthetiſch-hiſtoriſche Haarſpaltereien einlaſſen, wenn — die rein menſchliche Entwicklung der Charaktere ebenſo gelungen wäre, wie die Zeit- und Sittenſchilderung und die äußere Mache. Mit ſeinem Helden Taraſcon aber und theilweiſe auch mit ſeiner Heldin hat Hr. Brachvogel einen Kapitalfehler begangen. Dieſer Taroscon iſt eben ein ganz erbärmlicher Kerl, der den ganzen Abend hindurch nur Schlechtigkeiten begeht, ſich, um Brachvogel'ſch zu reden, nur „Blamagen“ zuzieht, dabei aber konſequent als edler, ritterlicher, aufopfernder Mann hingeſtellt und als ſolcher auch, nach vorübergehenden Leiden, ohne Läuterung, mit königlichen Ehren, mit Liebe und Glück belohnt wird. Wie er das Stück mit einem ſchmählichen Verrath begonnen, und im Verlauf desſelben nur Klagen, Fußfall vor dem Herrn und die Gefangennehmung eines Weibes als Sühnungsthaten aufzuweiſen hat, ſo gelangt er im fünften Akte dazu, aus liebender Reſignation fahnenflüchtig zu werden, benimmt ſich dabei einfältig genug, um ſich ertappen zu laſſen, will ſich dann in feiger Weichlichkeit ſelbſt den Tod geben, und wird darauf — mit Herz und Hand der Geliebten und dem Herzogstitel belohnt. Wenn ſich der Autor entſchließen konnte, uns einen ſo hinfälligen Charakter als Hauptperſon vorzuführen, ſo hätte er dies nur um den Preis der uns gleichfalls vorgeführten inneren Läuterung desſelben thun dürfen. Taraſcon hätte erkennen müſſen, wie ſchlecht er geweſen, Wortbruch und Fahnenflucht hätte nimmer als eine blos vorübergehende, am Ende gar liebenswürdige Verirrung hingeſtellt werden dürfen. Die Montpenſier ihrerſeits durfte nicht blos in gekränktem Stolze und verletzter Eitelkeit gegen Taraſcon entbrennen; ſie mußte, wenn wir ſie als einen Charakter anerkennen, ihr als ſolchem unſere Theilnahme zuwenden ſollten, auch für des Geliebten eigentliche Schuld, nicht blos für die vermeintliche Beleidigung eine Empfindung haben. Irrende, fehlende, von Leidenſchaften und ſelbſt laſterhaften Impulſen getriebene Menſchen darf und ſoll der Dramatiker darſtellen, niemals aber Fehler beſchönigen und, wie hier, was verächtliche Schwäche iſt, für edelmüthige Aufopferung ausgeben, ſonſt trifft ihn die ſchwerſte Schuld, die ihn treffen kann: die Veranlaſſung zu einer Begriffsverwirrung im Urtheil des naiven Zuſchauers. An dieſem Kapitalfehler krankt unſeres Erachtens das Brochvogel'ſche Drama und ſeine mannigfach beſtechenden Vorzüge können denſelben wohl umhüllen, keineswegs aber tilgen; immer bleibt ein fauler Fleck zurück, und zwar nicht etwa am äußeren Ballaſt, ſondern am innerſten Kern des Werkes, unentſchuldbar für jeden, der ihn erkennt, gefährlich, weil begriffsverwirrend, oder eine Begriffsverwirrung vorausſetzend bei Allen, die ſich darüber täuſchen laſſen.

Digitized by Google

Letzteres ſchien bei unſerer Aufführung vielfach der Fall zu ſein, denn das Stück wurde, wenn auch nicht vom Anfang, doch vom zweiten Akt an beifällig aufgenommen, der Dank-Regiſſeur wiederholt gerufen.

In unſerem Referate über die Darſtellung gebührt dem Könige der Vortritt. Dieſe Rolle, welche Hr. Lewinsky wegen ſeiner Erkrankung nicht hatte ſpielen können, fand in dem jüngſten Mitgliede unſeres Schauſpiels den geeignetſten Vertreter. Hr. Hartmann, der ſchon als Bugslaf in „Hans Lange“ ein vielverſprechendes Talent gezeigt hatte, war mit dieſer ſchwierigeren Rolle noch glücklicher. Seine Leiſtung iſt bei weitem keine künſtleriſch fertige, kann es auch nicht ſein; er iſt mitunter noch ziemlich ungelenk und kommt in längeren Reden, theils wegen unzureichender Oekonomie des Athmens, theils wegen Mangels an Uebung überhaupt nicht immer gleich gut durch. Entſchiedene Anlagen und Fähigkeiten ſind aber vorhanden; die Geſtalt iſt vortheilhaft, die Geſichtszüge ausdrucksfähig, das Organ geſund und, wie es ſcheint, ausgiebig; vor Allem aber thut an Hrn. Hartmann's Spiel eine gewiſſe Wärme wohl, die aus dem Innern kommt, und läßt ſich aus der Art, wie er die Rollen, man möchte ſagen, anfaßt, der veredelnde Einfluß einer guten Schule wahrnehmen. Sein diesmaliger Erfolg — und ein entſchiedener Erfolg war es, den ihm das von ſeiner Leiſtung ſichtlich überraſchte Publikum bereitete — wird ihm ſicher bald einige bedeutendere Liebhaberrollen des älteren Repertoirs verſchaffen; möge Hr. Hartmann auch dieſe, vorausſichtlich ſchwierigeren Aufgaben mit gleichem Talent und gleichem Glücke löſen!

Vortrefflich ſpielte Hr. Sonnenthal den Tarascon. Er hauchte dieſem ſchwankenden Charakter ſo viel Lebensglut ein, wie nur immer möglich, ſo daß man auf Augenblicke die Schwäche des Gebildes vergeſſen, durchweg aber dem Darſteller mit unbedingter Befriedigung folgen konnte.

Frl. Wolter war eine koſtümprächtige Montpenſier, angethan mit dem ariſtokratiſchen Stolz, unter welchem ein liebendes Herz verſteckt ſein ſoll, wie uns der Autor glauben machen will. Sie gab namentlich die Scene vor dem Könige im zweiten Akte mit leidenſchaftlicher Erregtheit. Schade, daß das Organ ihr wieder mehrmals verſagte.

Die vielen ſonſtigen Rollen ſind theilweiſe ziemlich wichtig, doch ſämmtlich epiſodiſcher Natur. Die HH. Wagner, Gabillon und Förſter waren entſprechende Repräſentanten von Türenne, Condé, Colbert, indem durch ſie der Eine einen ritterlichen, der Andere einen etwas wilden Anſtrich, der Dritte die wünſchenswerthe Miſchung von Geradheit und Berechnung erhielt. Dagegen war Hr. Franz als Orleans wieder zu ſehr Komödientyrann, ohne die ausgleichende Macht der edlen Formen. Der Nebenrollen nahmen ſich Fr. Rettich, Fr. Hebbel, Frl. Wetzel und Hr. Wilke mit allem Eifer an. Scenirung und Ausſtattung waren ſorgfältig.

Operntheater.

9. — 15. März: „Aleſſandro Strodella“. — „Die luſtigen Weiber von Windſor“. — „Dinoroh oder die Wallfahrt nach Ploërmel“, Oper in 3 A. von M. Carré und J. Barbier, deutſch von Grünbaum, Muſik von Meyerbeer, neu (2 Mal). — „Margarethe“. — „Der Troubadour. — „Wilhelm Tell“. — Frl. Stehle, Frl. v. Murska und Hr. Eppich a. G.

Die deutſche Opernſaiſon gewinnt, nach mehr als ſiebenmonatlicher Lethargie, in ihren letzten ſechs Wochen eine gewiſſe Lebendigkeit. Zwei neue Opern und ein glänzend aufgenommenes Gaſtſpiel verſchaffen ihr einen freundlicheren Scheidegruß, als ſie ſonſt verdient hätte. Freilich iſt die eine Novität durchgefallen, und hat die Direktion ihr Möglichſtes gethan, um Frl. Stehle's Gaſtſpiel ſo unwirkſam wie möglich zu geſtalten; doch iſt ihr Letzteres nicht gelungen, Frl. Stehle hat mit geſteigertem Beifall ihr Gaſtſpiel beendet, „Concini“, wenn auch nicht ſehr erquicklich an ſich, war doch immer eine Novität, alſo immer beſſer, als das leidige Einerlei, und die lange unterſchlagen geweſene und endlich doch zu Stande gebrachte „Dinorah“ hat ſogar entſchieden gefallen. Laſſen wir daher für jetzt den Antheil, den die Direktion an alledem genommen, unerörtert, — die jährliche Abrechnung am Schluß der Saiſon folgt ohnehin demnächſt — und freuen wir uns jenes verſpäteten Erfolges, der ja zum Theil ein verdienter war, ſowohl was die Oper ſelbſt, als was ihre Darſtellung anbelangt.

Freilich, auf das Textbuch dieſer „Wallfahrt“ möchten wir unſere Freude in keinem Falle bezogen haben. Das albernſte Balletprogramm kann ſich kühn dem Opus der HH. Carré und Barbier an die Seite ſtellen. Die eine Hauptperſon iſt den ganzen Abend hindurch wahnſinnig, Nr. 2 ein Dummkopf, der entſchieden zum Trottel hinneigt, und was Nr. 3 anbelangt, ſo iſt uns ſeine Handlungsweiſe ſo wenig verſtändlich, daß wir die Wahl haben, ihn entweder in die erſte oder in

Digitized by Google

die zweite Kategorie einzureihen. Vom Ausdruck menſchlicher Gefühle — ausgenommen der Furcht im Sackpfeiffer Corentin — iſt dem ganzen Machwerk wenig abzumerken, die Perſonen werden von unzurechnungsfähigen Impulſen getrieben, ſie kommen und verſchwinden, man weiß nicht warum, Anläufe zu Teufelsſpuk wechſeln ab mit trivialſten Späßen, die ſogenannte Handlung knüpft ihre lückenhaften Beziehungen an das zumeiſt vor Anfang der Oper Geſchehene an und bedarf eines erläuternden Vorwortes, die Hauptmomente verlieren ſich in Elementarereigniſſe und Paſtoraltöne, zwei Drittel des Stückes ſpielen bei dunkler Scene und dunkel bleibt dem Zuſchauer auch am Schluße der Oper die ganze Phantasmagorie, von der er nicht weiß, ſind es unzuſammenhängende Stücke aus einem Ammenmärchen, oder einige Verslein aus Goethe's „Chor von hunderttauſend Narren".

Auf dieſen Unſinn eine Muſik zu ſchreiben — zu dem Entſchluß gehörte wahrlich wenig geſunder Sinn und Geſchmack, zur gelungenen Ausführung aber ein Talent von ungewöhnlicher Kraft und Verſatilität. Ein Unglück wäre es zwar keineswegs, wenn die Oper ungeſchrieben geblieben wäre, ſo wie ſie aber nun einmal exiſtirt, fordert ſie uns in mannigfachſter Weiſe zu voller Aufmerkſamkeit, mitunter zum Staunen, theilweiſe zur Bewunderung auf. Der hohe Geiſt, dem wir die Meiſterwerke der modernen großen Oper „Robert" und „Die Hugenotten" verdanken, wir begegnen ihm auch hier in „Dinorah" wieder. Er iſt zwar lange nicht mehr, was er geweſen, die Urſprünglichkeit der melodiſchen Gedanken, die wenigſtens relative Einfachheit, die breite Anlage und ſelbſtbewußte Ruhe der Durchführung haben ſich längſt in kurzathmige Gedankenſpäne, in bizarre Moſaikarbeit verwandelt, der an große Entwürfe gewöhnte Meiſter will Detailarbeit liefern, ſucht nach kleinen Formen, kann dabei doch der Beihilfe von Klangwirkungen komplizirteſter Art ebenſo wenig wie des dekorativen Beiwerkes entrathen, ſucht allenthalben nach Aufputz und Effekt, glaubt einfache Kouplets zu ſchreiben, und kann es doch nicht laſſen, jeden Satz mit allerlei muſikaliſchen Geſpenſter-Erſcheinungen aus früheren Zeiten und Werken zu behängen, ſo daß er oft, je beſcheidener er ſich ſcheinbar zu dem neuen Genre der Opéra comique, oder vielmehr der muſikaliſchen Tragikomödie herabläßt, um ſo auffallender den Eindruck des Raffinirten, Ueberpfefferten hervorbringt, und ſtatt kleinerer Formen eigentlich nur Stückwerk und Ueberbleibſel aus den Tagen ſeiner Größe zu Markte bringt.

Stückwerk indeſſen und Broſamen aus Meyerbeer's Händen ſtehen noch immer höher im Werth, als ganze Reihen ſtrenggegliederter Tonwerke Anderer, welche mehr ehrenwerthe Geſinnung als Produktionskraft aufzuweiſen haben. Und ſo enthält denn auch „Dinorah" — unbeſchadet alles deſſen, was man prinzipiell und ſpeziell gegen ſie einwenden mag — eine Fülle köſtlicher Einzelzüge, überraſchender Wendungen, origineller Klangwirkungen, das Orcheſter namentlich iſt mit Meiſterhand geführt die Geſangspartien ſind ſtellenweiſe mit treffender Charakeriſtik bedacht, einzelne Momente der Handlung, ſofern dieſe überhaupt eines dramatiſchen Aufſchwunges fähig iſt, mit feinſter Sorgfalt muſikaliſch belebt, das ganze Gebilde mit jener Kunſtfertigkeit durchgeführt, welche, wenn ſie nur ſelten im edelſten Sinne befriedigt, doch vielfach ein tieferes Intereſſe wachruft, vielfach von blendender Wirkung iſt, und nirgends dem ärgſten aller Feinde künſtleriſchen Schaffens, der Langweile anheimfällt.

Der Aufführung der „Dinorah" gebührt ein guter Antheil am Erfolg. Von dirigirender Seite war ſichtlich die größte Sorgfalt auf Ausſtattung und Seenirung verwandt worden. Alle ſeeniſchen Behelfe klappten ſicher zuſammen, ſelbſt die Ziege machte ihre Sache gut, die Dekorationen der HH. Jachimowiez und Brioschi, mit Ausnahme der ziemlich geſchmackloſen Wallfahrts-Anſicht mit Sonnenbeleuchtung am Schluß, waren von hübſchem Effekt, das Orcheſter, unter Hrn. Deſſoff's Leitung ſehr exakt und befeuert, die Chöre zum mindeſten nicht ſtörend, die Epiſodenrollen endlich ſorgfältig beſetzt. Als Vertreter dieſer letzteren ſind die Frl. Tellheim, Bettelheim, Dillner und Paſtet, ſowie Hr. Rokitansky, wenngleich Letzterem etwas mehr Feuer nicht geſchadet hätte, lobend zu nennen.

Am meiſten Beifall erwarben ſich natürlich die Darſteller der theils brillanten, theils ſehr ſchwierigen Hauptrollen. Frl. v. Murska war allerdings, was das Spiel anbelangt, ſo inhaltlos wie ihr Schatten an der Wand: die äußerlich annähernd zutreffenden, wiewohl ungraziöſen Geberden, verriethen in keinem Zuge ſeineres Verſtändniß, innere Empfindung. Dagegen fand ſie Gelegenheit, mit dem einſchmeichelnden Klang ihres oberen Stimmregiſters und mit ihrer Geläufigkeit in faſt allen Gattungen von Paſſagen zu glänzen; ihr Geſang war korrekt, die Wirkung auf das Ohr eine vielfach ſehr erquickliche und bei der Eigenthümlichkeit der von Meyerbeer hier geſtellten Aufgabe kann Frl. v. Murska jedenfalls als eine ſehr werthvolle Ausnahme-Sängerin

für dieſe Ausnahms-Partie gelten. Sie fand reichlichen Beifall.

Für Hrn. Beck liegt der Hoſl offenbar zu hoch, daher mancherlei Aenderungen, Transponirungen ꝛc. nöthig wurden, was aber doch nicht hinderte, daß an einzelnen Stellen im erſten Akt die Intonation in bedenklicher Weiſe ſchwankte. Abgeſehen von dieſen Erſchwerniſſen war Hrn. Beck's Leiſtung in Spiel und Geſang eine der bekannten Intelligenz dieſes Künſtlers würdige. Durch die Wucht ſeiner Stimme auf Effekte etwas maſſiver Art angewieſen, fühlt ſich Hr. Beck natürlich im Ausdruck wilder Leidenſchaft am beſten zurecht, doch verſteht er auch ſich zu mäßigen, iſt immer eifrig, ja faſt ängſtlich bei der Sache, und Spiel wie Geſang ſind von innerer Wärme durchglüht. Auch Hr. Beck hatte ſich vielen Beifalls zu erfreuen.

Der dritte im Erfolg war der Grazer Tenoriſt Hr. Eppich. Wir möchten uns zwar die Frage erlauben, ob nicht Hr. Erl den Corentin übernehmen und uns die Ausnahms-Berufung eines Fremden erſparen konnte. Dies ſchmälert überdies keineswegs Hrn. Eppich's Verdienſt, welches in einer ſchneidig ſcharfen Stimme, deutlicher Ausſprache, draſtiſcher Betonung im Einzelnen und unerſchütterlicher muſikaliſcher wie dramatiſcher Routine beſteht. Daß Hr. Eppich die Rolle ſo roh wie möglich gab, ſchien dem Publikum zu gefallen, und mag wohl gut geweſen ſein, da es ſo packend wirkte. Jedenfalls kann Hr. Eppich auf ſeinen Erfolg pochen und bei ſeiner Rückkehr den Grazern Wunder erzählen von den guten Eigenſchaften unſeres Publikums und den Vorzügen unſerer Hofoper.

An den Erfolg der „Dinorah" möchten wir ſchließlich noch die Bemerkung knüpfen, daß die ſtehenden Redensarten über die Meyerbeer'ſche Reklame-Maſchinerie denn doch ſehr übertrieben ſein mußten: haben wir doch jetzt erlebt, wie ein poſthumes Werk, welches durch Aufführung ſelbſt auf den nächſten Provinzbühnen nicht einmal mehr das Intereſſe der Neuheit im vollen Maße für ſich hatte, dennoch ſo entſchieden durchgreift, wie Meyerbeer es bei ſeinen Lebzeiten nicht hätte beſſer wünſchen können, — ein Beweis, daß hier das Talent, ſelbſt in ſeiner relativen Dekadenz, noch immer ſtärker wirkte, als die vielberühmte Geſchicklichkeit des Meiſters, es zu verwerthen.

Carltheater.

Am 4. März: Zum erſten Mal „Laß den Cäſar los", Luſtſpiel in 1 A. n. Rolier von Roger; „Der Photograph", Luſtſpiel in 1 A. n. Maithac und Halevy von Hohenmark. — 11. März: „Unſer Johann", Luſtſpiel in 1 A. nach Vercouſin von . . . . . „Im Waggon", Bagatelle nach Vercouſin von R. G. v. A. — Neu in Scene geſetzt: „Durch", „Die Leiden junger Frauen". — Die HH. Bünauſſen und Nicotini als neuengagirte Mitglieder.

D. — Von den vier hier oben erwähnten einaktigen Novitäten hatte nur die eine, „Im Waggon", ſich eines entſchiedenen Erfolges zu erfreuen. Schon die durch den Regiſſeur geſprochene Einleitung, worin das Publikum erſucht wird, ſich die Bühne als das Innere eines Waggons vorzuſtellen, verſetzte die Anweſenden in eine heitere Stimmung, auch iſt die Bagatelle kurz, gut dialogiſirt, mit guten Einfällen verſehen, und wird von Hrn. Aſcher und Frl. Müller trefflich geſpielt.

Die drei anderen Novitäten dürften bereits für immer wieder vom Repertoir verſchwunden ſein. „Laß' den Cäſar los" iſt eine recht feine franzöſiſche Blüette, welche zu den beſſeren Erzeugniſſen dieſer Gattung gehört; ihren geringen Erfolg möchten wir hauptſächlich der mangelhaften Ueberſetzung und der etwas laxen Darſtellung zuſchreiben, denn als ſie einige Tage ſpäter bei Gelegenheit der Akademie des Frl. Bouhelier im Original gegeben wurde, fand ſie allgemeinen Beifall. „Der Photograph" und „Unſer Johann" ſind ein paar franzöſiſche Poſſen des gewöhnlichſten Schlages, welche trotz der guten Darſtellung nicht durchzugreifen vermochten.

In dem vom Kaitheater her bekannten Luſtſpiele: „Die Leiden junger Frauen" ſpielte Frl. Singer die Agnes in recht natürlicher und einnehmender Weiſe, und ließ neuerdings ihre ſo geringe Beſchäftigung bedauern. Hr. Aſcher altert gewaltig und wird bald für dergleichen jugendliche Rollen vollſtändig unmöglich werden. Das Enſemble war gut.

In zwei der Novitäten ſpielte ein neues Mitglied, Hr. Bünauſſen und dürfte ſich für zweite Liebhaber- und Epiſodenrollen als brauchbar erweiſen. In dem Luſtſpiel „Durch" debütirte Hr. Nicolini vom Theater in Linz in der Liebhaberrolle; wir haben jedoch dieſer Vorſtellung nicht beigewohnt, müſſen alſo eine zweite Rolle des neuen Mitgliedes abwarten.

Digitized by Google

Wiener Konzertbericht.

Geſellſchafts-Konzerte.

Drittes Abonnement-Konzert, am 12. März.

/. Das Programm beſtand aus einer Haydn'ſchen Symphonie, zwei Schumann'ſchen Chören und der Goethe-Mendelsſohn'ſchen „Walpurgisnacht".

Haydn's Symphonie hören wir in der Regel lieber von einem minder zahlreichen Orcheſter in einem kleineren Raum: der große Redoutenſaal eignet ſich beſſer zur Entfaltung ſtarker Tonmaſſen und am vorzüglichſten zum Geſang, ſowohl einzeln, als im Chor. Wurde aber ſchon Haydn wieder ein Mal berückſichtigt, was an und für ſich nur zu billigen iſt, ſo hätte wohl unter ſeinen zahlreichen Symphonien eine eben ſo ſchöne und minder bekannte gewählt werden können, als die „mit dem Pankenſchlag". So viel zur prinzipiellen Feſtſtellung unſerer Programm-Anſprüche, unbeſchadet der Freude, die uns trotz alledem durch die alte Bekannte verſchafft wurde. In der That war aber auch der Vortrag derſelben, ſeitens des Herbeck'ſchen Orcheſters, ein durchweg lobenswerther, und müſſen wir namentlich für die mäßigen Zeitmaße, welche ein ruhiges Entfalten der einfachen Schönheit dieſer Muſik, ſo wie ein Betonen und Auffaſſen jedes ſeinen Einzelzuges geſtatteten, Hrn. Herbeck dankbar ſein.

Vortrefflich ſang der Singverein die Schumann'ſchen Chöre, Uhland's „Schifflein" und Eichendorf's „Im Walde". Erſteres gilt uns als eins der ſchönſten Stücke, die Schumann geſchrieben, ſeine Charakteriſtik verbindet ſich darin mit melodiſchem Reiz. Das zweitgenannte wurde ſtark applaudirt, und Hr. Herbeck fand ſich denn auch gleich bereit, es zu wiederholen.

Ueber die „Erſte Walpurgisnacht" haben wir uns nach deren kürzlich erfolgter Aufführung in einem philharmoniſchen Konzerte eingehend geäußert. Eine Vergleichung der beiden Aufführungen fällt, was die Alt-, Baß- und Tenorſoli betrifft, zu Gunſten jener erſten Aufführung aus, indem diesmal der Altpart ſehr ſchwach, und auch der Baß relativ ſchwächer als bei den Philharmonikern beſetzt war und Hr. Waller, der hier wie dort den Tenorpart ſang, diesmal weniger disponirt ſchien. Was endlich den Bariton betrifft, der für die Wirkung des Ganzen von entſcheidender Wirkung iſt, ſo konnte man ſich hier an Hrn. v. Bignio's, wie dort an Hrn. Hrabanek's ſchöner Stimme erfreuen, doch was jener an Reinheit der Intonation, das ließ dieſer an Deutlichkeit und Beſtimmtheit der Betonung vermiſſen. Die beiden Orcheſterleiſtungen hielten einander die Wage, der Chor des Singvereines hat dagegen ein viel beſſeres Material zur Verfügung als der alte Theaterchor, leiſtete demgemäß um ſo viel Beſſeres; und was endlich die Auffaſſung des Ganzen durch den Dirigenten betrifft, ſo müſſen wir es lobend hervorheben, daß Hr. Herbeck die höchſt unpaſſend komiſche Färbung, welche Mendelsſohn dem „Chor der Wächter und des Volkes" gegeben hat, durch ein langſameres Tempo und eine gedämpfte Schattirung des Ausdruckes nach Möglichkeit zu mildern ſuchte. Das Publikum ſchien von der Geſammtaufführung ſehr befriedigt.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel

„Hadrian". Tragödie in fünf Akten von Paul Heyſe. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz. 1865.

H. Th. R. Paul Heyſe hat uns in neueſter Zeit mit der Tragödie „Kaiſer Hadrian" beſchenkt, der wir uns natürlich mit vielem Intereſſe zugewandt haben. Aber weder poetiſche Schönheiten, an welcher die Tragödie reich iſt, noch ſelbſt über raſchende Gedanken vermögen den Mangel an wirklich dramatiſchem Intereſſe zu erſetzen. Ein dramatiſcher Nerv fehlt dem „Kaiſer Hadrian" entſchieden; daher vermag derſelbe auch nicht zu erwärmen. Eine geiſtvolle Dame, mit welcher der Referent die Tragödie Heyſe's gemeinſchaftlich las, wollte darin den Glauben an die Unſterblichkeit der Seele als die bewegende Kraft des Stückes erblicken. Aber abgeſehen davon, daß das kein Objekt für ein Drama wäre, dürfte man unſerer Tragödie ſchwerlich einen ſolchen Gedanken unterlegen und müſſen wir der Auffaſſung unſerer Freundin das Goethe'ſche Wort entgegenſtellen; „Im Austegen ſeid immer munter; legt ihr nichts aus, ſo legt ihr doch was unter". Genug, die Tragödie Heyſe's krankt für uns an dem Mangel einer leitenden Idee, welche Handlung und Charaktere durchdringt, geſtaltet und dadurch auch erhebend und erwärmend auf die Hörer zurückwirkt; darin liegt es auch, daß wir uns für keine Perſönlichkeit derſelben intereſſiren können. Wir ſind wahrlich gegen dieſe Tragödie des begabten Dichters nicht ſpröde, wir geben ihr auch willig die einzelnen dichteriſchen Schönheiten zu, aber ein Drama, welches dieſen Namen verdient, hat uns Heyſe damit nicht geſchaffen. Wenn die leitende Idee und ihre Gliederung in der Handlung und den Perſonen einander nicht das Gleichgewicht halten, wird man niemals in eine dramatiſche Bewegung hineingeriſſen werden. Bei Paul Heyſe's „Kaiſer Hadrian" vergißt der Leſer oder Zuſchauer keinen Augenblick über die Handlung die Träger derſelben, ſondern er erwartet mit Ungeduld, daß ihnen endlich eine Sonne leuchten möge, welche das Einzelne und Beſondere mit ihren Strahlen durchdringt. Wir glauben nicht, daß die Aufführung dieſes Stückes von der Bühne herab unſer Urtheil durch den Erfolg Lügen ſtrafen wird.

Digitized by Google

Korreſpondenz-Nachrichten.

C. P. Innsbruck. (Jubiläum des Muſikvereines. Akademiſcher Geſangverein. Münchener Schauſpiel-Gäſte.) Die vielen Geſangvereine und Kränzchen, welche in unſerer aſſoziationsluſtigen Zeit wie Pilze aus dem Boden ſchießen, zapfen auch unſerem hochverdienten Muſikvereine, auf deſſen Koſten ſie ſich gleich verderbtichen Schmarotzerpflanzen vollſaugen, nur zu viel ſeines Lebensſaftes, ſeines Markes ab. Dieſe Neukinge bieten da ein buntgewürfeltes Regiſter von Unterhaltungen als Lockſpeiſe an und ſind der Käufer gewiß, während dem nur ernſte Ziele in's Auge faſſenden Muſikvereine ſogar die Getreuen, Einer nach dem Andern, aus der ohnedies ſchon gelichteten Schaar abtrünnig werden. Er, der nun bald ein halbes Jahrhundert des erfolgreichſten Wirkens zählt und ſich mit Recht ſeiner Leiſtungen als Lehr- und Kunſtinſtitut rühmen kann, ringt mühſam um das Daſein. Mag ſein, daß mancher Balken dieſes Gebäudes faul oder angefreſſen iſt, — ſein Siechthum hält mit der eigenen Schuld keineswegs gleichen Schritt. Wir ſind nicht ſanguiniſch genug, um dem Vereine zu ſeinem Jubiläum eine neue, beſſere Aera zu prophezeien. — Jüngſt gab unſer akademiſcher Geſangverein ſein erſtes Vereins-Konzert. Nebſt Männerchören von W. Speyer und H. Schäffer hörten wir den durch ſeine ſcharf akzentuirten Fragen und die ſinnige Tiefe ausgezeichneten Chor aus „der Roſe Pilgerfahrt", von Schumann: „Biſt du im Wald gewandelt?" dann den bombaſtiſch-lärmenden Motivenchor aus dem „fliegenden Holländer" von R. Wagner. Was eine von Jahr zu Jahr wechſelnde Sängerſchaar durch fleißiges Studiren und Ausdauer vollbringen kann, das hat der Verein in dieſem Konzerte vollends geleiſtet. Ein großer Theil dieſes durchſchlagenden Erfolges gebührt unſtreitig dem vortrefflichen Chormeiſter Hrn. Juriſt Torggler, der unermüdlich ſeiner Aufgabe nachſtrebt. Lieder von Schumann, von Fr. Lutz recht gut geſungen, und die Es-dur-Sonate op. 12. von Beethoven, welche Hr. Alliani mit einer Dilettantin ſpielte, erhöhten den Genuß des Abends. — Unſere Theater Miſère zu verblümen, hat Direktor Solkmayer Gäſte aus München verſchrieben, von welchen Fr. und Hr. Straßmann, erſtere beſonders in der Rolle der Medea, die volle Bewunderung des ſtets vollen Hauſes fanden, während es Frl. Brandt, welche mit dem Korneval zu konkurriren hat, nicht recht gelingen wollte, entſchiedenen Erfolg zu erringen.

F. Prag. („Prinzeſſin Montpenſier", Fürſt.) Die erſte größere Novität des zweiten Theaterjahres (über die Leiſtungen des eben abgelaufenen erſten folgt der Bericht in nächſter Nr.) der gegenwärtigen Direktion war das fünfaktige Schauſpiel „Prinzeſſin Montpenſier" von Brachvogel, deſſen erſte Aufführung am 5. d. M. ſtattfand. Ein zahlreich verſammeltes Publikum folgte der bis ans Ende ſpannenden Handlung mit Intereſſe, rief die Träger der Hauptrollen, Frl. Keßler und die HH. Sauer und Hollenſtein, wiederholt und nahm überhaupt das intereſſante Stück ſehr günſtig auf. Der Dichter hat hier den Krieg der Fronde nach ſeiner Weiſe bearbeitet und die hiſtoriſchen Geſtalten für ſeinen Zweck umgemodelt. Aber abgeſehen von dieſer Willkürlichkeit verfuhr er konſequent und ließ die Ereigniſſe einander naturgemäß folgen. Um dem hiſtoriſchen Stoffe auch ein romantiſches Intereſſe zu verleihen, ſchuf der Dichter, — nach dem Vorbilde der Epiſode mit Max und Thekla mitten in dem ſtürmiſchen Treiben des dreißigjährigen Krieges, — ebenfalls eine Liebesepiſode, welche ſich von den wilden Parteikämpfen ablöſt und Anfangs als Idylle, ſpäter als Tragödie, ſchließlich als befriedigendes Schauſpiel erſcheint: es iſt das Verhältniß der Prinzeſſin Montpenſier zum Kapitän Toroscon. Durch das Ganze zieht ein lebendiger, friſcher Geiſt, der den Scenen Wirkung, den Figuren Antheil und dem Schluße, dieſer Achillesferſe neuerer Dramen, Beifall verſchafft. Die Sprache iſt einfach, kräftig, ohne je phraſenhaft zu werden. Am gelungenſten iſt, wenn man von dem Unhiſtoriſchen in der Zeichnung abſtrahirt, Ludwig XIV. geſchildert. Die Prinzeſſin iſt allzu ſchwankend und erſcheint zu oft in ungünſtigem Lichte. Taraſcon hüllt ſeine Geſinnungen und Pläne in ein myſteriöſes Dunkel, ohne daß die Nothwendigkeit dieſer Geheimnißthuerei irgendwo hervortritt. Endlich Helden wie Turenne, Condé ſind rein epiſodiſch behandelt, Colbert, der Finanzmann, muß im Kriegsrath den Ausſchlag geben. Das Stück war ſorgfältig einſtudirt. Frl. Keßler behandelte die Titelrolle mit vielem Eifer; für die hochdramatiſchen Momente gebricht es ihr an Pathos, deſto beſſer gelingen ihr Gefühlsmomente, ſo hier die Scene auf der Baſtille. Dem Könige gegenüber war aber ein viel entſchiedenerer Ton am Platze, um glaublich zu machen, daß dies dieſelbe Dame iſt, welche ſpäter von der Baſtille herab in die königlichen Reihen feuern läßt. Sehr gut ſond ſich Hr. Sauer mit dem Könige ab; die Scenen, in denen er hervortrat, verdanken ſeinem energiſchen Spiele die Hälfte ihrer Wirkung. Weniger disponirt war diesmal Hr. Hallenſtein (Taraſcon); bei ihm überwog das heroiſche Element, wiewohl nach der dichteriſchen Intention die Gefühlsſeite nicht minder zu berückſichtigen iſt. Von Epiſodenfiguren trat nur Hr. Kühns (Turenne) hervor. — Direktor Fürſt aus Wien eröffnete am 4. d. M. einen Cyklus von Vorſtellungen im Neuſtädter Theater mit den Operetten „Das Penſionat" von Suppé, „Bauer und Debardeur" von Stix und der Poſſe „Maurer und Techniker" von Berla.

ꝛ Prag. (Konzerte.) Ungeachtet die Faſchingszeit allen konzertlichen Manifeſtationen nicht ſonderlich günſtig iſt, ſo wußte doch das Programm des zweiten Cäcilienvereins-Konzertes das allgemeinſte Intereſſe zu erregen. Daſſelbe brachte außer der, wie ich glaube für Prag neuen A-moll-Symphonie Nr. 3 von Niels Gade (op. 15), noch Felicien David's hier immer gern gehörte Symphonie-Ode „Die Wüſte". Erſteres Werk wird zufolge der demſelben innewohnenden Friſche und oft tief eigenthümlichen Ausdrucksweiſe gewiß überall beifällig aufgenommen werden; doch erſchien uns gerade in dieſem Werke der Mendelsſohn'ſche Einfluß namentlich auf die lyriſche Art der Melodienbildung, ja ſelbſt bis auf gewiſſe orcheſtrale Klangeffekte hinab etwas zu ſtark hervortretend. — Von den norwegiſchen Fjorden bis zu dem heißdurchglühten Wüſtenſande der Sahara iſt zwar ein weiter Sprung, aber doch weiß ihn die Kunſt leicht zu vermitteln und die tiefen Eindrücke, welche nordiſche Pracht und ſüdlicher Gluthenhimmel auf das empfängliche Gemüth hervorbringt, getreu abzuſpiegeln. In dieſer Hinſicht bleibt David's „Wüſte" ein nicht leicht erreichtes Muſterwerk der ganzen „deſcriptiven" Muſikliteratur. Da die Aufführung

beider Kompositionen unter der Leitung des Hrn. Direktors Apt eine ganz anerkennenswerthe war, so wurde auch seitens des dankbaren Publikums mit Beifall durchaus nicht gespart Den Solopart in der Symphonie-Ode hatte Hr. Bernard inne, der sich trotz merklicher Heiserkeit seiner Aufgabe ganz gut zu entledigen wußte, leider aber doch durch dieselbe gezwungen war, eine der interessantesten Nummern des Werkes (Gesang der Muezzim) auszulassen. — Von Virtuosen Konzerten während des Faschings sind jene des rühmlichst bekannten Flötisten Hrn. Terschak besonders hervorzuheben. Schon vor mehreren Jahren habe ich in d. Bl. die Vorzüge dieses trefflichen Künstlers nach Gebühr gewürdigt und es freut mich, mein damaliges Urtheil auch diesmal, jedoch mit noch größerer Bestimmtheit festhalten zu können. Da seit jener Zeit Hr. Terschak auch bei Ihnen konzertirte, so wird dies Wenige genügen. Auch die Ihnen gleichfalls schon bekannten Geschwister Raczek veranstalteten kürzlich ein Konzert und ernteten ins besondere zufolge ihres schönen, gewiß nicht allein auf bloßem mechanischen Fleiß beruhenden Zusammenspieles reichlichen Beifall. Wenn ich schließlich noch des zum Besten der Juristen Freitische abgehaltenen Konzertes gedenke, so geschieht es blos, um einerseits den Erfolg zu konstatiren, den die poetische Klavierspielerin Frl. Sofie Dittrich durch den Vortrag des zweiten und dritten Satzes des Chopin'schen F-moll-Konzertes errang, und andererseits um den eigenthümlichen Eindruck hervorzuheben, den Hr. Švarc dadurch zu erzielen wußte, daß er, wahrscheinlich in seiner Würde als Mitgied des böhmischen Interimstheaters — es für nöthig erachtete, Mendelssohn's zum wahren deutschen Volkslied gewordenes: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" in einer böhmischen Uebersetzung vorzuführen. Es genüge hiebei die Bemerkung, daß die Mehrzahl des Publikums dieser Demonstration gegenüber sich ablehnend verhielt. — Ueber die Konservatorien-Konzerte und das in Aussicht stehende dritte Cäcilienvereins-Konzert berichte ich nächstens.

Kleine Chronik.

Ein Gastspiel-Erträgniß. Dawison meldet öffentlich: „Mein Ausflug nach der österreichischen Kaiserstadt, woselbst ich im Theater an der Wien 37 Mal auftrat, war von glänzendem Erfolge begleitet. Der Kasse der Direktion flossen durch mein Gastspiel nahe an 30,000, der meinigen 20,000 Gulden zu, von denen ich 624 Gulden der Schillerstiftung zuwies, dagegen die Einnahme meiner Abschiedsvorstellung mit 2077 fl. des unglücklichen Gutzkow's Gattin einhändigen ließ".

Die Frage über die Marseillaise ist von Hrn. Ed. Fétis von neuem angeregt worden. In der „Indépendance" vom 26. Februar veröffentlicht er ein Feuilleton mit dem Titel: „Wer ist der Autor der Marseillaise?" In dem Artikel nimmt Fétis die Diskussion dort, wo sein Vater sie gelassen, wieder auf und bemüht sich wiederholt zu beweisen, daß der Autor der Marseillaise nicht Rouget de Lisle sei.

Im Brüsseler Hoftheater ist Mermet's Oper „Lara" mit großem Erfolg über die Bühne gegangen.

Der Prozeß des Frl. Kraft mit dem Hamburger Thaliatheater ist zu Ungunsten der genannten Schauspielerin entschieden worden.

Frl. v. Bärndorf's Abgang von Hannover bestätigt sich nicht. Die Künstlerin verbleibt in ihrer bisherigen Stellung.

Die Oper „Roland in Roncval" ist soeben im Haag zur Aufführung gekommen Der Erfolg hat aber den Hoffnungen, die man daran knüpfte, nicht entsprochen.

Eine Beethoven-Gesellschaft in London hat sich konstituirt. Ihrem Prospekte zufolge hat sie es sich zur Aufgabe gestellt, die Meisterwerke Beethoven's würdig zur Aufführung zu bringen und besonders die Kammermusik zu pflegen. Jeden Winter werden acht Konzerte veranstaltet.

Ein Riesen-Konzertsaal. In Amsterdam ist ein neuer Konzertsaal gebaut worden, welcher der größte Europa's sein dürfte, die Industriepaläste ausgenommen, da er achttausend Personen fassen soll.

Ein weibliches Kammermusik-Quintett ist in Paris angekündigt: Violinen die Frl. Boulay und Castellan, Viola Fr. Birt, Violoncell Frl. Elisa de Try, Piano Frl. Chavgain.

Karoline Ferni, die gefeierte Violin Virtuosin, welche zur Oper übergegangen war, gedenkt jetzt wieder zur Geige zurückzukehren und zunächst eine große Kunstreise durch ganz Deutschland anzutreten.

Der glänzte Suez-Kanal! Hrn. v. Lesseps ist bei seiner jüngsten Anwesenheit in Florenz dadurch eine besondere Ehre erzeigt worden, daß im Paglianotheater ein Ballet: „Der Durchstich der Landenge von Suez" zur Aufführung kam. Ein würdiges Seitenstück zur „Programm-Musik!"

Dem polnischen Lustspieldichter Alexander Fredro wurde bekanntlich von einem Kreise seiner Verehrer eine Medaille zugedacht. Dieselbe ist nun soeben aus Paris in Lemberg angelangt. Die Arbeit, von Barre, wird als besonders gelungen bezeichnet. Die feierliche Uebergabe der Medaille findet am 26. d. M. nach abgehaltenem Gottesdienste statt. Abends gibt das Lemberger Theater ein Stück des Gefeierten, nebst lebenden Bildern, welche die Hauptscenen seiner übrigen beliebtesten Stücke darstellen, und mit Betheiligung des Chors des Lemberger Musikvereins.

In Prag hielt der Verein der Freunde von Kirchenmusik am 11. d. M. seine Generalversammlung ab. Auf dem Programme stand der Bericht des Geschäftsführers und des Kassiers, die Wahl von vier Ausschußmitgliedern und der Antrag des Ausschusses auf Abänderung der Statuten in Bezug auf Ehrenmitglieder. Die Beseda umělecká veranstaltete am 4. d. M. im dortigen Sophiensaal ihr zweites Abonnement-Konzert und brachte u. A. als Novität: „Kamarynskaja", Orchester-Scherzo von M. Glinka. Bericht in nächster Nr.

Todesfälle. In Linz starb der Schauspieler Bartilla, einstiger Liebling des dortigen Theaterpublikums; in Darmstadt am 12. Februar Fr. Albertine Kläger, Gattin des Hofschauspielers W. Kläger; in Rostock am 12. Februar der Opernsänger Zehle, während einer Vorstellung vom Schlage getroffen; in Paris der gewesene Orchesterdirektor der großen Oper, Dietsch, gleichfalls in Folge eines Schlaganfalles. Am

12. März ſtarb zu Salzburg der frühere Opernſänger Bielzicky. Er hatte ſeine muſikaliſche Laufbahn in Prag begonnen, ſpäter in Wien am Kärnthnerthortheater, am Dresdener Hoftheater u. a. O. geſungen und fungirte nachmals unter Pokorny in der Joſefſtadt und an der Wien als erſter Tenor in verdienſtlichſter Weiſe. Zuletzt war er Lehrer am Mozarteum.

Lokales.

Der offiziellen „Wiener Abendpoſt" gibt in letzter Zeit das Operntheater viel zu ſchaffen. Ueber die „Stehle-Frage" und die „Dinorah-Angelegenheit" wurden alle erdenklichen Gründe, welche zur Entſchuldigung der Direktion dienen können, angeführt; wenn trotzdem niemand überzeugt wurde, ſo trägt die Vertheidigerin keine Schuld: eine verlorene Sache kann eben nicht gerettet werden, und Mohren weiß waſchen zu müſſen iſt ein undankbares Geſchäft. Nun verkündet uns die „Abendpoſt", daß das neu in Scene geſetzte Ballet „Paquerette" im Jahre 1854 mit Frl. Plunket und Hrn. St. Léon vielen Erfolg hatte, aber ſeitdem nicht gegeben werden konnte, weil „eine entſprechende Beſetzung der Hauptrollen nicht vorhanden war". Da nun ſeit 1858 in den erſten Fächern des Ballets keine weſentliche Veränderung eingetreten iſt, ſo ſcheint es daß Frl. Couqui und ihre Kollegen ſieben Jahre gebraucht haben, um für die „Poquerette" „entſprechend" zu werden.

Auf der bekannten Sperrſitz-Börſe vor dem Operntheater geht es an den Dinorah-Tagen ſehr lebhaft zu: Parterreſitze werden gewöhnlich mit 5½ fl. notirt; die Nachfrage mag noch ſo groß ſein, der Bedarf wird immer gedeckt. Für die andern Vorſtellungen, wo das Theater leer bleibt, ſind Sitze auch an der Kaſſe zu bekommen.

Kapellmeiſter Eſſer hat für die Dedikation der im philharmoniſchen Konzert aufgeführten „Suite" vom Kaiſer die große goldene Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft erhalten.

Frl. Bouhelier, welche hier in der „Dame aux Camélias" einen ſo guten Erfolg hatte, veranſtaltete am 12. Mittags im Carltheater eine Akademie, welche gut beſucht war und vielen Beifall fand. Von den beiden kleinen Stücken: „Il faut qu'une porte soit ouverte on fermée" von Muſſet und „Brutus, lâche César" von Roſier, gefiel beſonders das zweite. Den meiſten Beifall fand aber Frl. Bouhelier mit der Deklamation Viktor Huga'ſcher Verſe. Frl. Tellheim und Hr. Wachtel ſangen Lieder und Frl. Couqui tanzte zwei Pas, mit ihrem Bruder und Hrn. Frappart. Auch da gab es Beifall in Menge.

Im Carltheater debütirte geſtern Hr. Tewele aus München in „Romeo auf dem Bureau" als neuengagirtes Mitglied.

Frl. Chriſt, von ihrer verdienſtlichen Mitwirkung an dem Dawiſon'ſchen Gaſtſpiel in guter Erinnerung, iſt von Mai ab an der Wien engagirt. Wahrſcheinlich für das Fach der nichtbeſchäftigten Mitglieder.

Die Konkordia-Vorſtellung findet doch am 30. März an der Wien unter Mitwirkung der Damen Rettich, Wolter, Mathes, der HH. Wagner, Sannenthal, La Roche, Lewinsky, Förſter, Gabillon, ſtatt. Da das Bauernfeld'ſche Stück „Die Bauern von Weinsberg" im Burgtheater nicht zur Aufführung kommen wird, iſt die Mitwirkung der Hofſchauſpieler im Widerſpruch mit dem jüngſten „Erlaß".

Die „Oeſterreichiſche Revüe" bringt in ihrem letzterſchienenen Band einen Artikel von Laube über Fichtner, welcher manche feine Einzelbemerkung über den von der Bühne geſchiedenen Künſtler, wie auch über das Publikum des Burgtheaters enthält.

Grillparzer's „Eſther"-Fragment ſoll in der Akademie für den Akademiſchen Krankenverein, am 2. April, mit Fr. Gabillon in der Titelrolle zur Aufführung kommen.

Das Joſefſtädter Theater ſcheint abermals einer neuen Kriſe und Umwandlung entgegenzugehen. Wir leſen nämlich in der „Preſſe": „Wegen anhaltender Unpäßlichkeit des Direktors Hoffmann iſt die Adminiſtration des Joſefſtädter Theaters in die Hände eines Hrn. Springer gelegt worden, jedoch mit der Beſchränkung, daß der Direktor in wichtigeren Fällen die Entſcheidung ſich ſelbſt vorbehält. Die getroffene Maßregel wird übrigens in der an die Mitglieder jener Bühne gerichteten Anzeige nur als eine proviſoriſche bezeichnet, da Hr. Flerx, der Erbe des Direktors Carl, binnen kurzem die geſammte Leitung des Joſefſtädter Theaters übernehmen werde".

An der Wien kam geſtern unter perſönlicher Leitung des Komponiſten die Offenbach'ſche „ſchöne Helene" zur erſten Aufführung. In der Titelrolle debütirte die als Nachfolgerin der Gallmeyer engagirte Lokalſängerin Frl. Geiſtinger, an welche ſich Theaterfreunde noch von der Joſefſtadt her, vor etwa zwölf bis fünfzehn Jahren, erinnern werden.

Der Orcheſter-Verein der Geſellſchaft der Muſikfreunde veranſtaltete vorgeſtern Abends eine Produktion, bei welcher die Mozart'ſche Symphonie in drei Sätzen, die Bach-Eſſer'ſche Paſſacalia, die Spohr'ſche „Jeſſonda" Ouvertüre, das Weber'ſche Konzertſtück von Hrn. Schenner und ein Viotti'ſches Violin-Konzert von Hrn. Lindberg geſpielt wurden. Die Ausführung war unter der Leitung des Profeſſors Heißler eine recht befriedigende. Frl. Kraus ſang einige Lieder.

Konzerte der nächſten Woche: Morgen Sonntag Mittags, Operntheater: Philharmoniker, für das Schubert-Denkmal. (Nur Schubert'ſche Werke.) Donnerstag 23. März Abends, Muſikvereinsſaal, Hr. Perca-Baldini, Geſangslehrer. Samſtag 25. Mittags, Redoutenſaal: Akademiſcher Geſangsverein. („Die Frithjof-Sage", Kantate von Max Bruch unter perſönlicher Leitung des Komponiſten.)

Briefkaſten der Redaktion. 11. — 17 März. F. L. in Berlin: Bereits erledigt. — ## in Prag, Ed K hier, c. x hier, H Th R in Berlin. A. G. in Braunſchweig, K W in Brünn: Erhalten — ∞ in Prag Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 12. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 25. März 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Mozart's verdeutschter „Figaro" — Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's. Von M. Hauptmann (Schluß) — Dr Ludwig Köhler als musikalischer Geschichtschreiber. Von R. Eitner. — Das deutsche Theater in Prag. (Jahres-Uebersicht). — Wiener Theaterbericht. An der Wien („Die schöne Helena"), Carltheater („Fremde Federn") — Wiener Konzertbericht (Philharmonisches Konzert) — Korrespondenz-Nachrichten (Braunschweig, Brünn, Prag) — Lokales.

Mozart's verdeutschter „Figaro".

Akt 3 (eigentlich 2.)

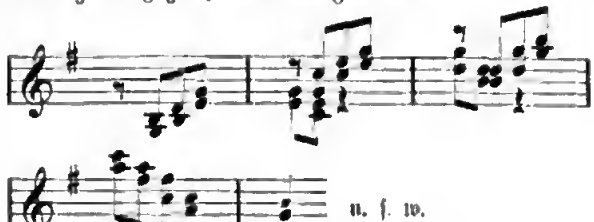
C—x. Indem wir die Fortsetzung der im letzten Halbjahre des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift (Nr. 36 und 37) begonnenen Textänderungen im deutschen „Figaro" dem Publikum vorzulegen im Begriff sind, verhehlen wir uns keineswegs, daß ein wirklich fruchtbringendes und bleibendes Resultat dieser eben so winzig scheinenden als Mühe verursachenden Arbeit erst dann zu hoffen wäre, wenn entweder andere mit der Sache vertraute und befreundete Federn mit gegenwärtigem Versuche in Wechselwirkung träten, oder — noch besser — ein für Mozart'sche Kunst sich interessirender Verleger zur Herausgabe eines neuen billigen Klavierauszuges sich entschlösse, in welchem es uns möglich wäre, alle von uns vorgeschlagenen Text-Umgestaltungen bis in's Kleinste zu verwerthen. Es dürfte dadurch nicht allein die Möglichkeit geboten werden, dem poetisch fühlenden Sänger durch Hinwegräumung einer Menge von sprachlichen, rhythmischen und ästhetischen Uebelständen eine große Wohlthat zu erweisen, sondern auch dem Musiker wäre zugleich ein bedeutender Spielraum gegönnt, so manchen unsinnigen Arrangements der Partitur, durch die oft die feinsten Züge des Komponisten verwischt oder verballhornt wurden, ein für alle Mal den Garaus zu machen *). Ein Verleger aber dürfte sich selbstverständlich wiederum erst finden, wenn derselbe weiß, was er zu gewärtigen hat, und somit fügen wir im Folgenden dem früheren A das B hinzu.

In Nr. 16 (Duett)

nur wenige Aenderungen:

Graf. So lang hab' ich geschmachtet
Fruchtlos und ungeliebt.
(statt: ohn Hoffnung dich geliebt.)
Suf. — — — —
Graf. Harrst du mein im Garten?
Suf. — — — —
Graf. Werd ich umsonst nicht warten?
Suf. — — — —
Graf. — — — —
Suf. — — — —

Suchens den betreffenden Klavierauszug hier nicht auffinden — allerdings die Fagott-, Oboe- und Flötenmalive



u. s. w.

sich recht breit machten, aber von der ganzen, so neckisch-reizenden und belebenden Violin-Figur

auch nirgends im entferntesten die Rede ist. Ein anderer Klavierauszug — er ist vom „Don Juan" — sucht nach Kräften dem im Treffen ungeübten Sänger eine hilfreiche Eselsbrücke zu bauen, unbekümmert, was auf diese Weise an wichtigen Momenten für die Begleitung verloren geht.

*) Nur eine Probe statt vieler: Einer Sängerin begleiteten wir die Schelmen Arie der Susanna (Nr. 12) „Venite, inginocchiatevi", in welcher — wir können leider trotz alles

Graf. So harrſt du mein im Garten?

und ſpäter ſtets:

Du biſt im Garten?

(ſtatt: Du kammſt in (!) Garten?)

Wir hätten gern noch das etwas zu frivole:

„Die wird gar leicht verachtet,
Die ſich zu früh ergibt".

mit andern Worten vertauſcht, ſowie den Anfang des A-dur: „So athm' ich denn" u. ſ. w. dem Italieniſchen homogen rhythmiſirt; allein gerade bei dieſem ſo überaus viel — auch in Privatkreiſen — geſungenen Duett drängten ſich Reim und althergebrachte Gewohnheit ſo ſehr in den Vordergrund, daß wir unſerer in der Vorrede ausgeſprochenen Maxime, nur das dringendſt Nothwendige zu ändern, treu zu bleiben uns veranlaßt ſahen, immer jedoch und ſelbſtredend glücklicheren Vorſchlägen entgegenſehend.

Nr. 17. (Recitativ und Arie.)

Statt:

„Ich will euch — will euch ſchon ſtreng
genug beſtrafen"

beſſer:

Ich ſchwöre — ich ſchwöre dies mit
Strenge zu ahnden.

S. 137:

Tutto giova a un raggiro.
Alles hilft mir zum Ausgang.

S. 140 und 141:

Gia la speranza sola
delle vendette mie
quest' anima consola
e giubilar mi fa.
Hoffnung der ſchnellen Rache,
Hoffnung der ſchnellen Rache,
erfüllt mein Herz mit Wonne
und macht zur Luſt die Pein;
ſie macht zur Luſt,
zur ſüßen Luſt die Pein,
zur ſüßen Luſt die Pein.

Am Sextett, Nr. 18,

wüßten wir nicht eben viel zu rütteln, da im Ganzen die deutſche Vulgata ihren Zweck erfüllt. Denn wenn wir auch gern das „Kind der Liebe" der Mutter und „Sohn der Liebe" des Vaters (— warum denn verſchieden, da es italieniſch gleichlautet? —) hinwegräumten: ſo finden wir demnach keine dem muſikaliſchen Rhythmus entſprechende Uebertragung. So bleiben nur folgende Kleinigkeiten: Gleich zu Anfang:

D. Curzio. Ei suo padre? ella sua madre?
l'Imeneo non può seguir.

Warum nicht wörtlich:

„Er der Vater? ſie die Mutter?
mit der Hochzeit iſt's vorbei!"

Hierauf:

„Ja", (ſtatt „na") mit der Hachzeit u. ſ. w.

S. 145 u.

Fig. No t'arresta.
„Sei vernünftig".

S. 146

D. Curzio. |:Freme, e smania:| dal furare etc.
„Wahrlich vor Schmerzen,
vor Verzweiflung, Wuth und Schmerzen" u. ſ. w.

(Die übliche Lesart läßt das „vor" ganz fehlen, und bleibt auf dieſe Weiſe ſinnlos.)

S. 149 o. Marcelline (in wörtlichem Anſchluß — denn „der Gatte", von dem die alte Ueberſetzung hier ſchon redet, enthüllt ſich ja ſpäter —)

„Laß Groll und Verachtung, du Töchterlein ſüßes,
umarme die Mutter, die ſein iſt und dein".

Daſelbſt u.: Suo padre? im Munde Aller — entweder ſtets (wie oben „die Mutter"): „der Vater?" oder doch wenigſtens konſequent: „ſein Vater?", nicht bald „ſein", bald „dein", bald „der".

Zum Schluße endlich, um den gleichen Urtext auch deutſch in eine Phraſe abzurunden:

Suſ. / Marc. / Bart. / Fig. — O Wanne, o Freuden nach Qualen und Leiden.
D. Curzio. O Qualen, o Leiden nach Wanne und Freuden.
Graf. O Qualen, o Leiden ſtatt Wanne und Freuden.

Dann Alle:

„Wie klopfet der Puls mir mit doppeltem Schlag!"

ein Text, der ſich allen einzelnen Melodienbruchſtücken mit Bequemlichkeit unterlegt.

Die folgende

Nr. 19 (Recitativ und Arie der Gräfin)

ſchreiben wir der Deutlichkeit halber ganz aus, indem wir die wenigen ſtehen gebliebenen Stellen einklammern, die Begründungen aber der zum Theil ſehr wichtigen Aenderungen (z. B. gleich der Eingangsworte: „Und Suſanna kommt nicht") bis auf wenige bedeutſamere dem Sänger oder Kritiker anheimſtellen.

Recitativ.

Und Suſanna nicht hier? Wie ich zittre! [Wüßt' ich nur wie mein Gatte den Antrag aufgenommen! Kühn ſcheint es immer, was ich heut wagen will. Der Graf iſt heftig, voll von Mißtrauen; er wird toben. Allein was thut's?] Ich wechſle meine Kleider mit denen von Suſanna und ſie mit meinen. Dieſe Nacht iſt uns günſtig .... [O Himmel, zu welch' einer niedrigen Ralle bin ich gezwungen durch des Gatten Schuld], der mich in unerhörtem Wechſel von falſcher

Digitized by Google

Treuloſigkeit, Verdacht, Verachtung und Argwohn — erſt geliebt, dann verabſäumt, zuletzt verrathen, und nun mich zwingt, gar falſches Spiel zu treiben. *)

Arie (Andante).

Wo, wo ſeid ihr, freudvolle Stunden
jener ſüßen und ſel'gen Zeit?
wohin eilte, treulos geſchwunden,
ſeiner Lippen falſcher Eid?
O, daß für den Miſſethäter
dieſes Herz ſo zärtlich ſpricht!
Doch der Glaub' an den Verräther
ſchwindet meinem Buſen nicht;
doch der Glaube
ſchwindet meinem Buſen nicht.
Wo, wo ſeid ihr, ihr hehren Stunden
jener ſüßen und ſel'gen Zeit?
wohin eilte, ohn' Treu geſchwunden
ſeiner Lippen falſcher Eid? **)

(Allegro).

Ach, daß einſt durch feſte Treue,
die verzweifelnd liebt voll Schmerz,
meine Hoffnung ſich erneue,
zu umfahn ſein treulos Herz!

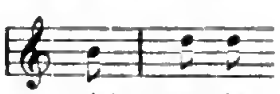
Nr. 20 (Duett).

Suſ. Wohlan denn!
Gräfin (diktirend — die Stichworte der Suſanna laſſen wir aus —):
Wenn in ſanften Abendlüften
unſrer Felder Garben weh'n,
bei der Pinien ſüßen Düften.....
Weit'res wird er ſchon verſteh'n.
Suſ. Ja gewiß, er wird's verſteh'n.
Beide. Ja gewiß, er wird's verſteh'n.
Gräfin: Zeige, was du geſchrieben.
Suſ. Wenn in ſanften u. ſ. w.
Ja gewiß, er wird's verſteh'n,
er wird's verſteh'n, er wird's verſteh'n,
er wird's verſteh'n.

Der Humor des immer ſich wiederholenden „il capira, il capira“ konnte durch das unterbrochene: „Gewiß, das wird“ — „er ſchon verſteh'n“, der früheren Ueberſetzung nur in Schatten geſtellt werden, und ließ ſich ohne Mühe treu wiedergeben.

(Schluß folgt.)

*) Die Vulgata läßt, abgeſehen von dem zur Muſik ſo matten



„einſt war ich“

nicht allein den muſikaliſchen Vorderſatz plötzlich ab- und unterbrechen, ſondern bringt überdies den Gegenſatz: „prima amata, inde offesa“ u. ſ. w. gerade um eine rhythmiſche Inciſion zu ſpät.

**) Die veränderte Rhythmik der Muſik mit Beibehaltung des zu beiden muſikaliſchen Verſionen paſſenden italieniſchen Textes zwang den deutſchen Ueberſetzer zu obigen wenigen, aber durchaus weſentlichen Wortänderungen.

Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's.

Von Moriz Hauptmann.

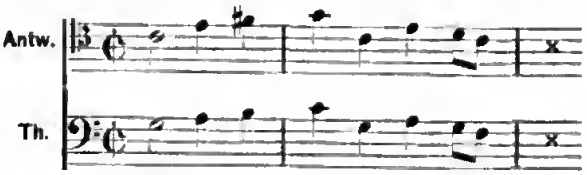
(Schluß.)

Chromatiſche Fortſchreitungen des Themas ſind in allen Fällen chromatiſch zu beantworten. Wa dieſelben zu ungeeigneter Beantwortung führen, iſt das Thema ſelbſt nicht für die Fuge geeignet. Sa iſt dieſes Thema z. B.:

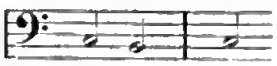
nicht zu beantworten, da der erſte Schritt in der Antwort nicht anders geſchehen kann, als von G nach C und der Fortgang:

nicht zu dem entſprechenden Schluſſe führen kann.

Wa im Thema die beiden Dominantterzen, a—h auf einander folgen, wird die Antwort e—fis erhalten müſſen, denn eine Sekundfolge von Terztönen iſt nur an der gleichen Stelle des G-dur-Tonartſyſtems zu finden:



In der Regel wird die Ober-Dominantterz mit der toniſchen beantwortet, oft wird man aber genöthigt, wie im vorſtehenden Falle, ſie mit der Dominantterz der Ober-Dominanttonart zu beantworten. Der Gang



wird auch nicht gut durch:

beantwortet, beſſer mit:

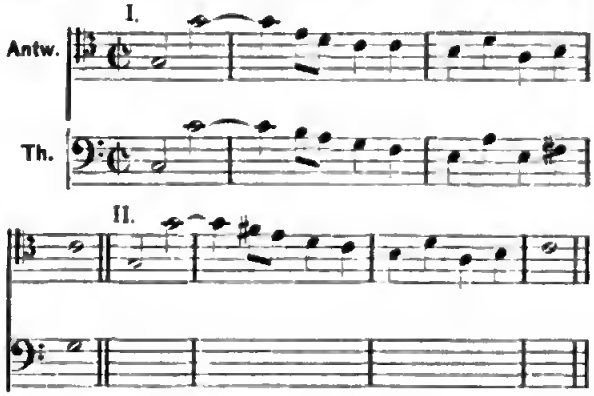
da durch die Terzbewegung der erſten Antwort ein harmoniſcher Stillſtand entſteht, wa im Thema durch die

Melodie ein Akkordwechsel bezeichnet wird. Dagegen das Thema:

beſſer mit e als mit fis beantwortet wird:

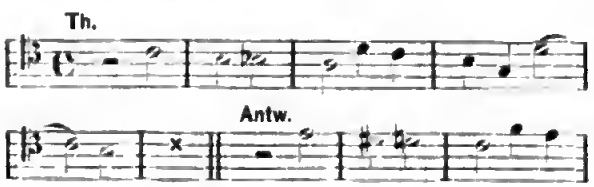
Wo die Antwort mit leitereigenen Tönen richtig geſchehen kann, iſt ſie immer der modulirenden vorzuziehen.

Ein ſekundweiſes Herabtreten nach einer Bindung wird in der Antwort möglichſt beizubehalten ſein, in Rückſicht auf die harmoniſche Behandlung einer ſolchen Fortſchreitung, da die angebundene Note gern als Diſſonanz gebraucht wird, die ſich in dem herabgehenden Tone auflöſen will; daher die folgende Stelle, die eine ganz richtige Beantwortung in dem Ueberſtehenden haben würde, doch beſſer auf die zweite Art beantwortet wird:



Ausweichung des Themas in die Unter-Dominant oder Berührung dieſer Tonart in der Antwort iſt zu vermeiden, weil dadurch die Haupttonart an toniſcher Selbſtändigkeit verliert. Daß nach einem gehörten B, durch welches die F-dur-Tonart bezeichnet wird, die Dominantterz h wieder eintritt, ſtellt die Tonart C-dur nicht in dem Maße wieder her, als wenn nach dem fis ſich ein F wieder hören läßt.

Nur bei chromatiſchen Fortſchreitungen oder bei Beantwortung derſelben wird ein B ſich ohne Nachtheil einſtellen können. Beſſer iſt es dann, wenn die chromatiſche Fortſchreitung h—B im Thema, die entſprechende fis – F in der Antwort erſcheint:



Daß in ſolchen Regeln etwas für alle Einzelfälle Giltiges nicht ausgeſprochen werden kann, verſteht ſich von ſelbſt, ſie ſollen nur auf weſentliche Bedingungen, die im Allgemeinen gelten, die Aufmerkſamkeit lenken.

Den beſten Anhalt, um die richtige Beantwortung eines Fugenthemas zu erhalten, wird immer die genaue Beachtung der Terz- und Leittöne gewähren, in Verbindung mit der regelrechten, d. h. vernünftigen Gegenſetzung von Tonika und Dominant.

Die Antwort auf C kann G oder F ſein; die Antwort auf G iſt C oder D; die Antwort auf F nur C (in ſeltenen Fällen B), auf e, h oder a; auf a nur e; auf h, e oder fis; auf D iſt ſie A aus dem G-dur-Syſtem oder G.

Thema.	Antwort.
C	G, F.
D	A, G.
e	h, a.
F	C, (B).
G	C, D.
a	e.
h	e, fis.
aus G-dur { A	D.
aus G-dur { fis	h.
aus F-dur { B	F.
aus F-dur { d	a.

Für die Beantwortung der Mollthemen ſind beſondere Regeln nicht zu geben nach dem, was im Vorigen über die Beſchaffenheit der Phraſe nach ihrem Inhalt an Grund-Quint- und Terztönen geſagt iſt.

Es iſt aber zu bemerken, daß, da der Leitton unſeres Mollſyſtems in der Tonart ſelbſt ein Korrelatives nicht findet, durch die Antwort, wenn das Thema den Leitton enthält, immer eine andere Molltonart herbeigezogen wird. Für das gis der A-moll-Tonart wird dis oder eis in der Antwort eintreten, E-moll oder D-moll angeſprochen werden. In der Dur-Tonart beantworten ſich h und e, beides Leittöne aus derſelben Tonart: h – C, e—F.

Wenn der Schluß des Thema's in der Tonika geſchieht, ſo wird die Antwort bei der Dur-Tonart in die Quint führen, nicht aber mit dem Dominantakkord ſchließen können, der immer ein Dur-Akkord iſt, ſondern mit dem Moll-Dreiklange der Quint ſchließen, ſo daß a-moll und e-moll einander beantworten. Ebenſo wird das Thema nicht mit dem Dominant-Akkord ſchließen

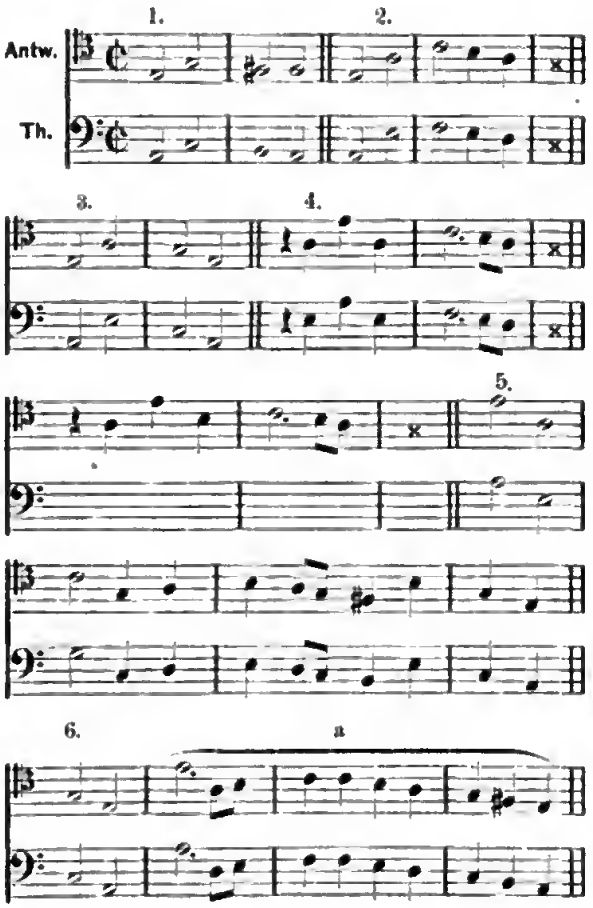
Digitized by Google

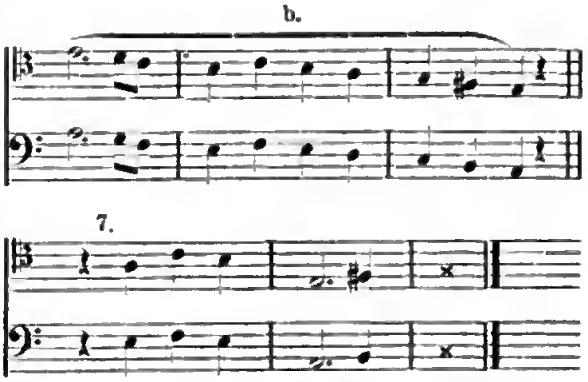
können, weil dann die Antwort mit dem Dur-Dreiklange der Tonika ſchließen müßte; denn es kann dem Dur-Dreiklange nur wieder ein Dur-Dreiklang antworten.

Das Thema kann ſonach, wenn es moduliren ſoll, nur nach der Moll-Tonart der Quint übergehen, die Antwort führt ſodann nach der Moll-Tonart der Tonika zurück: dem dis — E des Themas ſteht ein gis — A der Antwort entgegen, oder umgekehrt.

Die Mollterz der Dominant wird aber hier mehr in Anſpruch genommen, als wir es ſonſt in heutiger Muſik zu hören gewohnt ſind; ebenſo die große Sext, die bei unſerer Molltonleiter nur in der aufſteigenden, weiter führenden Bewegung vorkommt, hier aber auch zurückſchreitend, wo ſie dann, unſerem Tonartsbegriff nach, dem E-moll-Syſtem als zweite Stufe angehört. Die Harmonie der Mollfuge wird bei fachgemäßer Behandlung eben wegen des häufigen Vorkommens großer Sext und kleiner Septime leicht einen Anklang an alte Kirchentonart, namentlich der doriſchen erhalten, in welcher dieſe Stufen leitereigen und harmoniebeſtimmend ſind.

Einige Beantwortungen von Themen in der Molltonart mögen hier nachfolgen:





Jedes Fugenthema muß einen beſtimmten Schlußton haben; es ſoll einen ſelbſtändigen Satz bilden und darf nicht mit einem durchgehenden oder weiterführenden Tone endigen, ebenſo wenig auf einem rhythmiſch akzentloſen Taktgliede. Ebenſo die Antwort. Das Thema kann, wenn es nicht modulirt, zum Schluß auf Grundton oder Terz des toniſchen Dreiklanges führen; dann wird die Antwort mit Grundton oder Terz des Dominantakkordes ſchließen. Wenn das Thema nach der Dominant modulirt, wird es Grundton oder Terz der Quint zum Schlußton erhalten, dann ſchließt die Antwort mit Grundton oder Terz der Tonika. Derſelbe Schluß ergibt ſich auch, wenn das Thema ohne Modulation auf den Dominantakkord geführt hat.

Die Natur der Tonart und Tonleiter im Dur- wie im Molltonartſyſtem, findet ſich erklärt und theoretiſch nachgewieſen in meinem Buche: „Die Natur der Harmonik und der Metrik“. Leipzig 1853.

Dieſe Disziplinen ſind in das Weſen der Fuge tief eingreifend. Was hier geſagt wurde, iſt dem Wiſſenden meiſt Bekanntes. Das Eine aber iſt zu betonen und zur Kenntnißnahme zu empfehlen: es iſt die Konſtruktion des Tonartſyſtems in Bezug auf den Unterſchied ſeiner Terz- und Quinttöne nach meiner Bezeichnung der Töne mit groß oder klein geſchriebenen Buchſtaben. Es beruhen darauf recht eigentlich die Bedingungen der richtigen Beantwortung eines Fugenthema's mit der harmoniſchen Behandlung; und man wird mit dieſer Einſicht die betreffenden Regeln nicht für pedantiſchen Zwang halten können, ſondern ſie eben nur für die Förderung der Wahrheit, in der Natur der Sache begründet, erkennen müſſen. In guten Fugen findet ſich dieſe Unterſcheidung immer beobachtet, ſie iſt implicite im Praktiſchen enthalten, explicite wird ſie in den Lehrbüchern über die Fuge nicht zur Sprache gebracht. Für alles Tiefergehende muß auf das vorgenannte Buch verwieſen

werden; dahin gehört eben auch die Erklärung der Natur des Molltonartſyſtems, die man dort findet.

Von neueren Werken wird E. J. Richter's „Lehrbuch der Fuge" (Leipzig, 1859) zum Studium dieſes Gegenſtandes ſich zweckmäßig erweiſen.

Herr Louis Köhler als muſikaliſcher Geſchichtſchreiber.

Von Robert Eitner.*)

Was gibt es wohl Leichteres als Geſchichte zu ſchreiben? Man nimmt die Forſchungen Anderer und gießt darüber eine würzige Sauce, wobei man noch den Vortheil genießt, mit Leichtigkeit die vom Publikum ſo gefürchtete wiſſenſchaftliche Trockenheit zu umgehen, und ſich bei ihm in Gunſt und Anſehen zu ſetzen. Doch das Ausſchreiben wird ein gefährliches Unternehmen, wenn es ohne jegliche Kenntniß der Quellenbücher geſchieht, denn tückiſche Dämonen lauern zwiſchen den Zeilen, umnebeln die Sinne und verſtellen die Buchſtaben.

Hr. Louis Köhler hat meinem geſchichtlichen Aufſatze über Klavierinſtrumente in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" vom Jahre 1862 ſchon zweimal die Ehre gegeben, ihn für ſeine Arbeiten zu benützen, das erſte Mal in ſeinem Buche: „Der Klavierfingerſatz ꝛc." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, und das andere Mal in Nr. 4 und 5 der „Recenſionen" unter der Aufſchrift: „Wie ſpielte man vor Händel und Bach Klavier?" Das erſtere kenne ich nur ganz oberflächlich, bei letzterem aber hatte ich, als Abonnent d. Bl., vollkommene Muße, Vergleiche mit meiner Arbeit zu machen, und ſo fand ich meine Forſchungen Satz für Satz in richtiger Folge wieder, nebſt Druckfehlern und einigen Ungenauigkeiten. Hr. L. Köhler wird entſchuldigen, wenn ich mir als Urheber jener Fehler einige Berichtigungen erlaube.

Nr. 5, S. 68, Sp. 2 theilt Hr. L. Köhler den Fingerſatz der transponirt joniſchen Oktavgattung von F—f mit:

	F	G	A	B	C	D	E	F
Linke Hand:	4	3	2	1	4	3	2	1

und ſchließt daran die Bemerkung, daß es doch ſeltſam ſei, den Daumen gerade auf die Obertaſte B zu ſetzen, während man ſonſt überall gefliſſentlich den Daumen umging. Ich muß mich hiebei des Fehlers anklagen, daß ich in meiner Arbeit (S. 42, Sp. 2 der „Neuen Zeitſchrift für Muſik") nicht beſonders hinzugeſetzt habe, daß man in alter Zeit, wie noch jetzt in England, vier Finger und den Daumen zählte, der kleine Finger alſo mit 4, der Zeigefinger mit 1 und der Daumen mit 0 bezeichnet wurden. Obiger Fingerſatz heißt alſo mit unſerer jetzigen Bezeichnung:

f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄
5	4	3	2	5	4	3	2

Hr. L. Köhler hätte wohl durch ſein eigenes Raiſonnement darauf hingeleitet werden können, daß die Alten, bei der Abneigung den Daumen zu gebrauchen, denſelben nicht bei etwaiger Anwendung auf eine ſo unbequeme Weiſe gebrauchen würden. Wenn mir entgegnet werden ſollte, daß in dem Beiſpiele S. 69, Sp. 2 der Daumen auf As zu ſtehen kommt, (hier ſind die Finger mit 1—5 bezeichnet), ſo muß ich darauf aufmerkſam machen, daß die ganze Lage der Hand, durch die vielen Obertaſten hervorgerufen, eine erhöhte iſt, und der Daumen auf eine Endnote kam. Bis an das Ende des 18. Jahrhunderts bevorzugte man immer noch mehr den Fingerſatz 2323 ꝛc., als 321321, und zwar aus dem einzigen Grunde, weil die Hand beim Gebrauch des Daumens eine ganz andere Lage annehmen mußte.

Hr. L. Köhler hätte ſich am beſten inſtruiren können, wenn er jenen „unbekannt gebliebenen B. C. Maier", (wie er S. 69 angibt), in der Hand gehabt hätte, der nebenbei bemerkt ſo bekannt iſt, wie jeder andere ältere Schriftſteller, von dem wir zwei Werke beſitzen; (ſiehe Becker's muſikaliſche Literatur S. 290 und 336 unter Joh. Friedr. Bernh. Caspar Maier oder Mayer), dort *) würde Hr. L. Köhler folgende Bezeichnung gefunden haben:

	C	D	E	F	G	A	H	c
rechte Hand:	0	1	2	3	0	1	2	3
d. h.	1	2	3	4	1	2	3	4
linke Hand:	1	0	1	0	1	0	1	0
d. h.	2	1	2	1	2	1	2	1

Gleich darauf finden wir einen „gewiſſen Lorenz Milger, den man nur als Herausgeber einer muſi-

*) Wir geben auf beſonderen Wunſch des Verfaſſers dieſe Einſendung Raum, ohne jedoch den ſachlichen Werth derſelben allzu hoch anzuſchlagen. In dem Aufſatze des Hrn. Ludwig Köhler waren uns allerdings auch ſchon einige Unklarheiten aufgefallen. Vielleicht nimmt derſelbe Gelegenheit, dieſelben nun auch ſeinerſeits aufzuklären. A. d. R.

*) „Muſikſaal 1741", wie ich das Buch kurzweg bezeichnet habe, der vollſtändige Titel lautet „Museum musicum theoretico-practicum, d. i. Neueröffneter theoretiſch und praktiſcher Muſikſaal ꝛc." Hall in Schwaben, 1732. 4. Die mir vorgelegene zweite Auflage führt nur den deutſchen Titel und erſchien in Nürnberg, J. J. Cremer 1741. 4.

kaliſchen Bibliothek um 1740 kennt", verzeichnet. Dieſem Lorenz Milger geht es mit ſeinem Namen, und dabei ſehr bekanntem Namen, ganz merkwürdig. Der Korrektor meines Aufſatzes in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" hat einen Milzer daraus gemacht, wie es wohl auch bei Hrn. Köhler heißen ſoll, er heißt aber weder Milger noch Milzer, ſondern iſt jener bekannte Lorenz Mizler v. Koloſ, von welchem Becker, Fétis ꝛc. gegen ſieben Schriften über Muſik anführen. Ich fand es damals nicht nöthig, die Redaktion zu erſuchen, den Namen zu berichtigen, da ich Name und Werk für zu bekannt hielt; ich bedauere, daß ich mich geirrt habe.

Es kann jedem Geſchichtsforſcher nur angenehm ſein, wenn er ſieht, daß ſeine Forſchungen von Anderen benützt werden, doch muß dieſes Benützen immer von einem gewiſſen eigenen Fond von Beleſenheit unterſtützt ſein, ſonſt wird das Einfachſte verdreht und mißverſtanden.

Das deutſche Theater in Prag.

Ueberſicht des Theaterjahrs. — Novitäten.

F. — Die Direktion wich von der bisherigen Uebung, das Theaterjahr unmittelbar vor Oſtern zu beendigen, ab und ſchloß dasſelbe, nach Ablauf der Abonnements-Vorſtellungen, am 20. Februar. Dieſes erſte Theaterjahr der Direktion Wirſing beſtand aus einer Kette von Schwierigkeiten, welche dieſelbe ſich zum großen Theile ſelbſt bereitet hatte; denn das Publikum war ihr mit berechtigten Hoffnungen entgegengekommen, hatte lange Zeit ſeine ſanguiniſche Geduld behauptet und iſt noch heute jeden Augenblick bereit, an eine Wendung zum Beſſern zu glauben.

Die Direktion hätte nichts weiter zu thun gehabt, als die in den ſechs Jahren des Thomé'ſchen Regimes erzielten Reſultate durch vollkommene Beſeitigung der noch übrigen Mängel zu ergänzen, alſo die alten guten Errungenſchaften zu behalten und die alten ſchlechten Acquiſitionen mit neuen guten zu vertauſchen. Dieſes, ſoweit es überhaupt möglich war, konnte allein die Aufgabe der neuen Direktion ſein. Allein ſie erſchwerte ſich von vornherein ihre Arbeit dadurch, daß ſie jene alten bewährten Kräfte nicht zuſammen hielt und namentlich vom Schauſpiel Fr. Burggraf, Frl. Raabe und Hrn. Oberländer (der übrigens, wie es heißt, wieder in's Engagement tritt,) von der Oper die Damen Brenner und Zawiszanka, ſowie Hrn. Krén gehen ließ. Was Hrn. Rokitansky betrifft, ſo war er nicht zu halten, was freilich auch von Frl. Raabe zu gelten ſcheint. Aber jener anderen fünf gediegenen Mitglieder entäußerte ſich die Direktion von ſelbſt, und hatte einen auch nur annähernden Erſatz dafür keineswegs in Bereitſchaft; daß dies Letztere ſich bewahrheite, zeigt eklatant die gegenwärtige, alſo nach einem Jahre erzielte Beſetzung der durch den Abgang jener Kräfte erledigten Fächer. So hat Fr. Burggraf bis jetzt faktiſch keine Remplaçantin als Anſtandsdame erhalten; mit Frl. Rottmayer iſt das naive Fach allerdings gut beſetzt, aber den Vergleich mit der Raabe kann ſie doch nicht aushalten; Hr. Oberländer wird zurückberufen, offenbar deshalb, weil man immer wieder zum bewährt Guten zurückkehrt; auch Frl. v. Therey vermag die Brenner nur theilweiſe zu erſetzen, während Frl. Zawiszanka noch keine würdige Nachfolgerin gefunden hat; endlich hat das Engagement der HH. Frauoſch und Lück den Verluſt von Rokitansky und Krén nicht in Vergeſſenheit gebracht. Wir wollen damit der Direktion nur in's Gedächtniß rufen, daß ihr erſter Schritt keiner zum Beſſeren war.

Weiter war darauf zu ſehen, die Lücken von der Thomé'ſchen Zeit her auszufüllen, und in dieſem Punkte war Hr. Wirſing glücklicher, indem er für das Charakterfach in Hrn. Kühns eine treffliche Kraft mitbrachte, das tragiſche Fach mit den Frl. Porth und Keßler entſprechend, dann in der Oper das Baritonfach mit Hrn. Robinſon tüchtig beſetzte. Mancherlei Veränderungen in dem jetzigen Perſonal laſſen ein endgiltiges Urtheil darüber gegenwärtig noch nicht fällen; ſo verlieren wir drei unſerer beſten Opernkräfte in Fr. Kainz-Prauſe, in den HH. Robinſon und Eilers; für die zwei erſtgenannten ſind Frl. Schneider und Fr. Eghardt bereits engagirt. Im Allgemeinen wird man nicht leugnen können, daß die Direktion, hatte ſie einmal ihren Fehler erkannt, ſich redliche Mühe gab, denſelben wieder gut zu machen; leider machte ſie dabei oft die unangenehme Erfahrung, daß es viel leichter iſt, einen Fehler zu begehen, als ihn zu verbeſſern. Im erſten Theaterjahr waren 47 Debüts, darunter 27 ganz fruchtloſe, die der Direktion unnütze Koſten bereiteten; Altiſtinnen allein traten 8 auf. Immerhin iſt die Sorgfalt des Hrn. Wirſing, die er auf die ſtete Ergänzung des Perſonals verwendet, nur anzuerkennen. Nicht ſo günſtig kann das Urtheil über das Repertoir des erſten Jahres lauten. Zwar bringt die Ueberſicht, die wir gleich mittheilen,

Digitized by Google

manche recht ansehnliche Zahl, allein wir sprechen unseren Tadel nicht in Bezug auf Novitäten oder klassische Stücke aus, sondern hinsichtlich der unrichtigen Vertheilung des Repertoirs. Es fehlte diesem an der nöthigen Mannigfaltigkeit; dieselben Stücke wurden zu oft und zu bald nach einander wiederholt, ferner war auch das Verhältniß der Oper zum Schauspiel kein richtiges, indem oft eine Woche hindurch gar keine Oper aufgeführt wurde und dann wieder mehrere Opern einander unmittelbar folgten. Alles dies wäre leicht zu vermeiden gewesen, und man hätte durch größere Abwechslung mancherlei gewonnen: einmal daß die Darsteller und Sänger nicht zu sehr ermüdet wurden, dann daß das Publikum sich nicht bald am Schauspiel, bald an der Oper übersättigt hätte, endlich daß neue Stücke nicht so bald als abgespielt erschienen wären; was den letzteren Punkt betrifft, so läßt sich nicht leugnen, daß sich „Pietra", „Edda", „Montjoye", wenn man zwischen den einzelnen Aufführungen dieser Novitäten größere Zwischenräume hätte eintreten lassen, nicht in so kurzer Zeit der Vergessenheit anheim gefallen wären. Lassen wir eine Uebersicht des Repertoirs folgen.

Das erste Theaterjahr der Direktion Wirsing vom 28. März 1864 bis 20. Februar 1865 umfaßte 323 Vorstellungen, darunter 272 im, 51 außer dem Abonnement. Von diesen gehörten 206 dem Schauspiel, 117 der Oper an. Novitäten wurden 22 aufgeführt, darunter 1 Trauerspiel: „Pietra" von Mosenthal; 5 Schauspiele: „Heinrich von Schwerin" von Meyern, „Eine Tochter des Südens" von Fr. Birch-Pfeiffer, „Montjoye" von Feuillet, „Edda" von Weilen und „Hans Lange" von Heise; 10 Lustspiele: „Günstige Vorzeichen", „Der Mädchen Waffen" und „Nein", sämmtlich von Benedix, „Die Sterne wollen es" von Pohl, „Ein geadelter Kaufmann" von Görner, „Unsere Alliirten" von Ida Görner nach dem Französischen, „Männer von heute" und „Ein schlechter Mensch" von Rosen, „Rezept gegen Schwiegermütter" nach dem Spanischen, „Sie hat ihr Herz entdeckt" von Müller; zwei Possen: „Frühere Verhältnisse" von Nestroy und „Lokalsängerin und Postillon" von Kaiser; 3 Opern: „Undine" von Lortzing, „Lara" von Maillart, „Perdita" von Barbieri; 1 Operette: „Des Spielmanns Lied" von Eilers. Neueinstudirt wurden im Schauspiel: „Medea" von Grillparzer, „Richard Savage" von Gutzkow, „Nur eine Seele" von Wolfsohn, „Herzog Albrecht" von Meyr, „Minister und Seidenhändler" von Scribe, „Käthchen von Heilbronn" und „Prinz von Homburg" von Kleist, „Rokokko" von Laube, „Phädra" von Racine; in der Oper: „Josef" von Méhul, „Belisar" von Donizetti, „Hans Heiling" von Marschner, „Jessonda" von Spohr. Das klassische Repertoir des Schauspiels fand eine entsprechende Vertretung und zwar erschien: Shakespeare mit 5 Werken 8 Mal: „Die Widerspenstige" (3 Mal), „Hamlet" (2 Mal), „Romeo und Julie", „Viel Lärm um nichts" und „Sommernachtstraum" (je 1 Mal); Schiller mit 6 Werken 10 Mal: „Die Räuber", „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Tell" (je 2 Mal), „Kabale und Liebe" und „Braut von Messina" (je 1 Mal); Goethe mit 5 Werken an 9 Abenden: „Faust" (4 Mal), „Geschwister" (2 Mal), „Egmont", „Clavigo" und „Iphigenia" (je 1 Mal); Lessing mit 2 Werken an 4 Abenden: „Minna von Barnhelm" (3 Mal), „Emilia Galotti" (1 Mal); Kleist mit 2 Werken an 3 Abenden: „Käthchen von Heilbronn" (2 Mal), „Prinz von Homburg" (1 Mal); Moreto mit 1 Werk an 1 Abend: „Donna Diana"; Racine mit 1 Werk an 1 Abend: „Phädra". Ferner brachte das bessere Repertoir: Benedix mit 9 Werken (worunter 3 einaktige) 19 Mal, Fr. Birch-Pfeiffer mit 4 Werken 7 Mal, Mosenthal mit 3 Werken 7 Mal, Gutzkow mit 3 Werken 6 Mal, Laube mit 3 Werken 6 Mal, Grillparzer, Freytag und Brachvogel mit je 1 Werke 2 Mal, Halm mit 1 Werke 1 Mal. Von 21 Opernkomponisten wurden 33 Werke gegeben, und zwar vertheilten sich die Vorstellungen folgendermoßen: Meyerbeer 18 Mal, Verdi 14, Donizetti 12, Rossini 11, Gounod 7, Lortzing 6, Kreutzer, Marschner und Maillart je 5, Mozart, Weber, Wagner und Auber je 4, Halevy, Spohr und Bellini je 3, Boieldieu und Flotow je 2, Beethoven, Méhul und Barbieri je 1 Mal. Die Operette war bloß an 2 Abenden vertreten, nämlich durch „Spielmanns Lied" von Eilers. Knüpfen wir an diese Uebersicht eine Betrachtung, so müssen wir eingestehen, daß die Novitäten durchaus mit Rücksicht auf die relativ besten Erscheinungen gewählt sind, und daß wir nur mit Bedauern Schlesinger, von dem uns noch manche Blüette unbekannt ist, vermißt haben, daß dagegen die Reprisen nicht immer eine glückliche Auswahl erfuhren; so pflegte sonst Shakespeare viel häufiger auf unserer Bühne zu erscheinen, ferner fehlten Calderon und Hebbel gänzlich, auch Molière zählten wir sonst zu den Unsrigen, endlich ist Bauernfeld für jedes Lustspielrepertoir eine Nothwendigkeit, und wir haben

Digitized by Google

ja auch in Hrn. Hallenſtein einen bewährten Darſteller für Fichtner'ſche Rollen. In der Oper weiſen wir beſonders auf Mozart, Beethoven, Auber und Wagner nachdrücklich hin.

Sehr löblich iſt, daß die Direktion vorwiegend auf deutſche Werke Rückſicht nimmt; dies hindert aber nicht, Stücke anderer Nationen, die ſich bei uns entweder lange eingebürgert haben, oder doch erſt in letzter Zeit Lieblingsſtücke wurden, von Zeit zu Zeit vorzuführen: ſo zweifeln wir nicht, daß das Publikum anſtatt gehaltloſer Poſſen, wie „Robert und Bertram", „Weltumſegler" u. ſ. w. die oft genug wiederholt wurden, lieber Reprifen von „Invaliden der Ehe", „Nur Mutter", „Geſandtſchaftsattaché", „Demi-Monde" geſehen hätte. Aber freilich ſcheiterte das Zuſtandekommen ſolcher Luſtſpiel-Vorſtellungen an dem Mangel einer Anſtandsdame. Seltſam bleibt auch die gänzliche Vernachläſſigung der Operette zu einer Zeit, wo Offenbach ſo beliebt iſt, wo in Wien ſtets neue und mit Erfolg gegebene Werke dieſes Genres erſcheinen; in der nächſten Saiſon ſcheinen ſich beſſere Ausſichten dafür zu entwickeln, indem u. A. Offenbach's Operette „Die ſchönen Weiber von Georgien" vorbereitet wird. Endlich hinſichtlich der Gaſtſpiele iſt im Schauſpiele nur ein bedeutendes zu nennen, nämlich das des Frl. Janauſchek, deſto mehr in der Oper; hier erſchienen die HH. Tichatſchek, Steger, Nandin, Schütky, Schnorr und Mitterwurzer.

Im Allgemeinen ergibt ſich aus der bisherigen Betrachtung, daß im Repertoir noch ein abgeſchloſſenes Syſtem fehlt, ein Syſtem nämlich, das dem Geſchmacke eben dieſes Publikums angepaßt wäre. Wie oft machten wir die Bemerkung, mit wie ängſtlicher Sorgfalt man ephemere Stücke, ſeien es Novitäten oder Reprifen, einſtudirte, wie man zur „würdigen" Beſetzung von Poſſen Schauſpielkräfte erſten Ranges verwendete; warum wurde nicht dieſelbe Sorgfalt guten Stücken gewidmet, die ſich auch pekuniär beſſer verwerthet hätten? Sehr langſam hat ſich die Direktion die Kenntniß des Bodens verſchafft, ja ſie ließ ſich hiebei nicht ſelten beirren. Jetzt ſcheint ſie in dieſem Punkte das Richtige gefunden zu haben, wofür ſchon der Umſtand bürgt, daß ſie Kräfte wie Sauer, Haffel, Dolt, Oberländer den Wünſchen des Publikums zufolge dem Inſtitute wieder erwarb: aber das Repertoir bedarf noch einer Lokaliſirung.

Wir kommen nun zu den Reformen der jetzigen Direktion, die nicht unweſentlich ſind, wiewohl ſie ſich nicht immer als Verbeſſerungen bewährten. Die augenfälligſte Reform beſteht in der Hebung der Ausſtattung. Man kann durchaus behaupten, daß jetzt jede Vorſtellung in anſtändiger Weiſe ausgeſtattet erſcheint, daß beſonders Dekorationen und Koſtüme ſtets einen geſchmackvollen Anſtrich haben; wir haben es endlich ſo weit gebracht, daß Goethe's „Fauſt" in einer würdigen Umgebung hervortritt, und daß überhaupt für klaſſiſche Dramen mindeſtens ebenſo viel geſchieht, wie für Luxusopern und Spektakelpoſſen. Auch auf angemeſſene Gruppirungen wird Rückſicht genommen, nur die Maſchinerien haben noch das Ideal von Vollkommenheit nicht erreicht. Ein fernerer Fortſchritt zeigt ſich in der pietätvollen Behandlung bedeutender Werke. Vor Allem beweiſt dies das Streben, ſie auch in den untergeordneten Rollen ſorgfältig zu beſetzen, wobei freilich zu bemerken iſt, daß die Art der Beſetzung nicht immer die richtige iſt. Ebenſo erwarb ſich die Direktion um ſolche Werke ein Verdienſt dadurch, daß ſie bisher weggelaſſene Stücke derſelben in ihr Recht einſetzte, ſo in „Robert", „Hugenotten", „Jüdin". Ein dritter Fortſchritt beſteht in der Verbeſſerung des Enſembles; wir rechnen dahin das genaue Vertrautſein der Darſteller mit ihren Rollen, das raſche Zuſammenſpiel.

Dagegen hat die Abſchaffung der Beneficen ſich als unzweckmäßig herausgeſtellt; einmal verlor die Direktion dadurch die Veranlaſſung zu einer Zahl von etwa 30 Vorſtellungen außer dem Abonnement, und ſah ſich auch deßhalb genöthigt, das Theaterjahr um einen Monat früher zu ſchließen, indem ſie ſonſt nach Ablauf der Abonnement-Vorſtellungen am 20. Februar nichts als lauter Aufführungen bei aufgehobenem Abonnement, ohne irgend eine beſondere Veranlaſſung und deßhalb vor leeren Häuſern hätte geben müſſen. Ueberdies entzog ſie ſich dadurch eine hübſche Anzahl von ſicheren Einnahmen; denn die Einnahmen der Benefieen vertheilen ſich gleichmäßig auf den Beneſizianten und die Direktion, und beliebte Mitglieder hatten hiebei ſtets eine ſtark beſuchte Vorſtellung, wie z. B. Hr. Sauer bei ſeinem vorjährigen Benefice im „Bemooſten Haupt". Endlich gaben ſich die Beneſizianten ſelbſt Mühe, intereſſante Novitäten zu bringen. Was ferner die theilweiſe Aufhebung der Rollenfächer betrifft, ſo kann ihr auch nur bedingt beigeſtimmt werden. Man war ſonſt gewöhnt, z. B. den Charakterdarſteller nur in ſeinem Fache wirken und allenfalls ſchärfere Chargen darſtellen zu ſehen, während Hr. Kühns außer dieſen auch Rollen, die in dieſes Genre nicht gehören, gibt, wie etwa den Emir Ab-bel-Kader im „Arteſiſchen Brunnen", den Diener Tramio in der

Digitized by Google

„Bezähmten Widerſpenſtigen“, den Brandin in „Montjoye“ u. ſ. w. Daß er dieſe Aufgaben auch gut löſte, kömmt hier nicht in Betracht; denn jeder Darſteller hat alle ſeine Sorgfalt ſeinem Fache zuzuwenden, und Hr. Kühns hätte vielleicht den Montjoye noch beſſer geſpielt als den Brandin.*) Auch das Alterniren in den Rollen erweiſt ſich nicht immer als vortheilhaft; ſo iſt die Lucia eine tüchtige Leiſtung des Frl. v. Terey, und der Verſuch der Kainz-Prauſe in derſelben Rolle bekundete ſich nur als Experiment, während wieder das Gretchen des Frl. v. Terey gefanglich hinter der Leiſtung der Fr. Kainz-Prauſe ſtark zurückbleibt. Was ſollen wir erſt zu den Experimenten mit Frl. Beitl ſagen, die bald den Sybel im „Fauſt“, bald wieder die Agathe im „Freiſchütz“ gibt? Auch bei den HH. Bachmann und Bernard wird von dem Unterſchied zwiſchen heroiſchen und lyriſchen Partien ſehr oft Umgang genommen.

Schließlich wollen wir auch die jüngſten Erſcheinungen auf unſerer Bühne betrachten. Von Novitäten iſt vor Allem Paul Heyſe's „Hans Lange“ zu nennen, deſſen erſte Aufführung am 17. Februar mit günſtigem Erfolge ſtattfand; die erſten drei Akte erweckten ein lebhaftes Intereſſe, das ſich aber im vierten zum Theile verlor. Wir haben es hier mit einem kräftigen, bühnenwirkſamen Stücke zu thun, das effektvolle Scenen, ganz gut ausgeführte Charaktere, aber keinen richtigen Abſchluß hat. Daß es aber, wie hier gemeint wurde, dem Stücke an Poeſie fehle, können wir nicht finden; es liegt doch wohl ein gutes Stück Poeſie darin, daß der Bauer Lange, dem der Hofmarſchall den Prinzen Bugolaſſ übergibt, damit er ihn verbauern laſſe, anſtatt deſſen die edlen Keime in dem Prinzen nährt, die guten Regungen in ihm ſtets zu beleben weiß, und ihn zum echten Herzog erzieht. Die Aufführung war eine vorzügliche. In der Titelrolle hat Hr. Haſſel unſere Erwartungen übertroffen; er traf das ſchlichte, derbe und dabei geſcheidte Weſen des Bauers ſehr glücklich. Auch Hr. Sauer (Bugslaſſ) wurde ſeiner minder dankbaren Rolle gerecht, und die Scenen zwiſchen ihm und Hrn. Haſſel gewannen durch das friſche Zuſammenſpiel. Sehr ergötzlich und wirkſam war Hr. Frey (Henning), während Fr. Frey die alte Gertrud mit charakteriſtiſchen Zügen einfach und maßvoll zeichnete. Frl. Rottmayer (Dörte) befriedigte. Kleinere Novitäten waren: „Die erſte Soirée“, zweiaktiger Schwank von Georg Horn, ein abgeſchmacktes Machwerk, welches gebührend abgelehnt wurde, und „Im Wartſalon erſter Klaſſe“, welches einaktige Luſtſpiel von Hugo Müller das alte Thema von „Am Klavier“ variirt, aber freilich pikant und wirkſam; die etwas zu gedehnte Situation wurde von Hrn. Hallenſtein und Frl. Keßler ſehr friſch dargeſtellt. Ueber die erſte größere Novität des zweiten Theaterjahres — „Prinzeſſin Montpenſier“ — haben wir ſchon berichtet. Neueinſtudirt wurde Wenzel Müller's Singſpiel: „Die Schweſtern von Prag“, ohne beſondere Wirkung zu machen; der läppiſche Text voll Prügelſcenen verdarb den guten Eindruck, den die friſche, anmuthige Muſik im Mozart'ſchen Style hervorgebracht hatte. Draſtiſch wirkten die als Schweſtern von Prag verkleideten HH. Haſſel und Eichenwald. — Gäſte waren die Baritone HH. Mitterwurzer, Appé und Zottmayr. Die Gaſtſpiele des Hrn. Mitterwurzer beherrſcht hier ein eigenes Verhängniß; auch diesmal ſchloß er ſchon nach dreimaligem Auftreten, nachdem er außer dem Don Juan noch den Templer in „Templer und Jüdin“ (2 Mal) geſungen hatte. Das Organ des Künſtlers erſchien merklich angegriffen, doch entſchädigte die tüchtige Geſangsweiſe und die höchſt ausgebildete Aktion. Der hieſige Geſangsinſtitutsdirektor Hr. Appé gab aus Gefälligkeit den Nevers in den „Hugenotten“, welche Nebenrolle er mit würdigem Anſtande durchführte. Zu Hrn. Zottmayr aus Hannover, der ein Gaſtſpiel als Luna im „Troubadour“ eröffnete und als Hoël in „Dinorah“, Karlos in „Hernani“ und Leontes in „Perdita“ fortſetzte, lernten wir einen ſehr ſtimmbegabten Sänger mit vortheilhaftem Aeußeren kennen; die Geſangsmanier iſt ausgeſprochen italieniſch, das Organ voll und kräftig, beſonders ſchön iſt der Triller. Dagegen fehlt es dem Vortrage jeweilig an Ausdruck und darum an Wirkſamkeit, und das Spiel iſt nur dürftig. Für das Primadonnenfach debütirte Frl. Schneider aus Danzig als Donna Anna, Norma und Valentine mit durchgreifendem Erfolge und wurde ſofort engagirt. Dieſe günſtige Aufnahme erklärt ſich aus drei Momenten, nämlich aus der bedeutenden, über die Anfängerin weit hinausgehenden Sicherheit und Energie im Geſange, aus der erſtaunlichen Leichtigkeit, mit der Frl. Schneider die höchſten Töne nimmt, endlich aus der wahrhaft dramatiſchen Lebendigkeit des Spiels. Dieſe Eigenſchaften kulminirten in den „Hugenotten“, im Duett mit Marcel. Daneben iſt Manches freilich noch nicht entwickelt,

*) Die Aufhebung, reſp. Zerſplitterung der Fächer iſt eine allgemeine Erſcheinung des modernen Theaters, und kann wohl billiger Weiſe einer einzelnen Direktion nicht zur Laſt gelegt werden. Einer intelligenten Direktion liegt es freilich ob, auch die gute Seite dieſer Erſcheinung zu benützen. R. d. R.

was für die Primodonna nothwendig ist. Es ist dies die Fülle und Gleichmäßigkeit des Tons, die Ausbildung der tiefen Töne, die Leichtigkeit der Koloratur, das Maßhalten in höheren Lagen. Daß aber Frl. Schneider entwickelungsfähig ist, behaupten wir entschieden, wie denn auch das Publikum das Talent der Debütantin vollkommen würdigte. Als Adalgisa und Azucena trat Frl. Flies aus Breslau auf, und zwar mit getheiltem Erfolge. Die Stimme klingt in der tieferen Lage sehr angenehm, dagegen die Höhe dünn, oft ganz matt. In Offenbachs „Orpheus", der theilweise neueinstudirt erschien und besonders in den Damenpartien gut besetzt war, sang eine Anfängerin, Frl. Walter, die Euridice; diese eine Partie bekundete ein hübsches, schwaches Stimmchen und nettes Spiel.

Wiener Theaterbericht.

An der Wien.

Am 17. März: Zum ersten Mal „Die schöne Helena", komische Oper in drei Abtheilungen nach Meilhac und Halevy. Deutsch von F. Zell und J. Hopp. Musik von J. Offenbach. — Frl. Geistinger: Helena, als Antrinsrolle.

C. — Der Komponist des „Orpheus" hat mit seiner „schönen Helena", wie uns dünkt, eine entschiedene Mesalliance gemocht. Eine Parodie kann überhaupt nur dann wirksam sein, wenn der Stoff, der parodirt wird, uns irgendwie näher am Herzen liegt oder doch lebhafter interessirt. Man denke sich die Witze des „Figaro" oder „Kladderadatsch", anstatt wenige Tage, mehrere Monate oder Jahre hinter den Ereignissen hergehen, — und sie verpuffen wirkungslos. Oder man stelle sich vor, daß Hr. Swoboda seine köstliche Parodie des blonden Schwagers von Adelina Patti uns jetzt, und seinen Anti-Dawison „Norr-Ciß" in zwei Jahren erst vorführte, — wie abgeschmackt wäre das! Aehnlich ergeht es uns aber mit der von den HH. Meilhac und Halevy zu dem Text der „schönen Helena" verarbeiteten mythischen Episode. Daß die griechische Götter- und Heldensage nicht eine Menge der köstlichsten parodistischen, zu allen Zeiten wirksamen Stoffe darbiete, läugnen wir gewiß nicht. Gerade der „Orpheus" ist ein Beleg dafür. Aber dort sind eben aus der halbverklungenen Sagenwelt einige schlechthin verständliche oder allgemeinbekannte Züge und Charaktere herausgegriffen und in's Lächerliche umgestaltet. Wie komisch wirkte schon an und für sich die Metamorphose Nestroy-Zeus oder Treumann-Pluto, und wie greifbar ist die Parodie, wenn Orpheus auf Geheiß der „öffentlichen Meinung", vulgo Fr. Grobecker, die Eurydice aus der Unterwelt heraufholen geht!

„Greifbares" führen uns die HH. Meilhac und Halevy nun freilich auch in der „schönen Helena" gar Manches vor, dasselbe gehört aber zum überwiegend größten Theil einem so starken Genre an, daß wir gestehen, die äußersten Grenzen des „Mythologischen" scheinen uns hier erreicht zu sein. Schöpft man jedoch diese Nuditätenwürze von der Fabel ab, so bleibt ein bedenklich mageres Gericht von Longweile übrig, an dem sich der gesunde Heißhunger unseres Publikums nicht für lange satt essen wird.

Die Urheber der „schönen Helena" scheinen diesen poetischen Mangel selbst gefühlt zu haben. Sie haben ihn wenigstens mit allerhand Beiwerk zu verdecken gesucht. Die lang und breit ausgezogene Festkonkurrenz im ersten Akt, das vielleicht in Frankreich komisch wirkende, an unserem Publikum jedoch ziemlich spurlos vorübergehende Gänsespiel im zweiten Akt, sowie endlich die meisten der Nebenfiguren an und für sich, besonders Achill, die beiden Ajäxe, selbst Agamemnon und Klytemnästra, nehmen im Verhältniß zu ihrer sehr geringen komischen Bedeutung einen viel zu großen Raum ein.

Und was soll man nun vollends von der sittlichen Grundlage der Haupthandlung sagen! E. Schelle charakterisirt sie (Feuilleton der „Presse" vom 19. d. M.) trefflich mit folgenden Worten: „Die schöne Helena erzählt dem Priester Kalchas ihre Lebensschicksale, wie sie auf einem griechischen Café-Chantant ihre ersten Erfahrungen gemocht habe, und wie sie ihr Lebensschiff, nachdem es verschiedentlich gescheitert, endlich glücklich in den Hafen einer soliden Ehe mit Menelaus bugsirt habe. Sie ist in Paris, noch ehe sie ihn gesehen, nach Art der Pariserinnen aus Neugierde verliebt, wird es vollends, sobald sie ihn als Schäfer erblickt; sie liebt ihren Mann nicht, was ebenfalls dem guten Ton in Paris entspricht, äußert aber den löblichen Vorsatz, die eheliche Treue nicht zu verletzen; nimmt freilich, als Paris ihrem nächtlichen Lager naht, die That'sache gern für einen Traum, enthüllt ihm auf sein Begehren ihre Schönheit, und als Menelaus, von einer unfreiwilligen Reise plötzlich zurückkehrend, beide überrascht, und die Verwandten und Freunde herbeiruft, da hält sie ihrem Ehemann in Kouplets einen Dekalog seiner ehelichen Pflichten für solchen Fall vor, der die Emanzipations-Grundsätze unserer ele-

Digitized by Google

ganten Löwinnen in Betreff der Ehe nicht klarer darlegen kann. Wenn irgend eine Mutter ihre Töchter in die Tiefen dieser Wiſſenſchaft bald und gründlich eingeweiht wiſſen wollte, ſo dürften dies Stück und namentlich die angeführten Kouplets ſie ſicher zum Ziele führen. Der Schluß des Stückes entſpricht dem Charakter der Handlung; den Vorwurf der Inkonſequenz kann man den Dichtern nicht machen. Nachdem Paris zum Hauſe hinausgeworfen worden, entführt er Helena, als Augur verkleidet, auf einem mit Blumen geſchmückten Schiffe. Menelaus führt ihm ſeine Frau ſelbſt zu; man hat ihm vorgeſchwindelt, Venus verlange ihre Anweſenheit auf Cythere für einige Tage; in einem effektvollen Stücke muß der Ehemann wenigſtens zweimal betrogen werden. Im Glanze bengaliſchen Feuers geht die Entführung vor ſich. Man kann in einer Poſſe vieles ertragen und hinnehmen, was in anderen Formen Anſtoß erregen würde, und noch mehreres entſchuldigen. Wenn jedoch ein ſolches Werk ſich als ausſchließlichen Zweck hinſtellt, Verhältniſſe, auf denen das ſittliche Leben des Volkes beruht, an den Pranger der Lächerlichkeit zu ſtellen, dann wird der Eindruck widerlich, die Komik des Stückes zur Blasphemie".

Nicht viel Günſtigeres kann man von der Muſik des Hrn. Offendach ſagen. Sie nimmt nur vereinzelte Aufſchwünge zu einer feineren Komik, wie z. B. in der hübſchen Arie des Paris im erſten Akt, und bringt es außerdem natürlich auch zu einigen draſtiſchen Effekten, wie durch die frivole Bravourarie der Helena im zweiten Akt. Aber im Großen und Ganzen herrſcht der Gaſſenhauer; die Offendach's der Werkel werden uns in dritter verwäſſerter Auflage vorgeſetzt, dazwiſchen legt ſich öde Langeweile, — der Erfolg iſt ein unüberwindliches Mißvergnügen, an welchem denn auch der Komponiſt, obgleich ihm der erſte Akt entſchiedenen Beifall eintrug, am Schluße des letzten kläglich zu Grunde ging. Wenn ſich an dieſer Wirkung durch energiſches Kürzen auch ein Theil wird beſſern laſſen, *) der Erfolg der Novität im Ganzen dürfte dadurch ſchwerlich ein nachhaltigerer werden.

Wenn dieſelbe ſich übrigens bei der Maſſe des Wiedener Publikums einer immerhin gnädigen Aufnahme zu erfreuen hatte, ſo iſt dies weſentlich der trefflichen Aufführung und ſchönen Ausſtattung zu verdanken.

Frl. Geiſtinger und Hr. Swoboda ſind die beiden Hauptſtützen der Darſtellung. Es gehört ſchon etwas dazu, ſich an dieſer Stelle, wo der Genius des Frl. Gallmeyer eine Art von tyranniſcher Gewalt über das geſammte parodiſtiſche Genre ausgeübt hat und noch ausübt, zu einem ſo entſchiedenen Erfolge durchzuarbeiten, wie er Frl. Geiſtinger in dieſer ihrer Antrittsrolle zu Theil geworden iſt. Sie dankt dies vornehmlich ihrer wirkungsvollen dramatiſchen Erſcheinung, der es wohl an rapider Gewalt des Eindrucks, an jenen elektriſirenden Pointen des Gallmeyer'ſchen Styles gebricht, die das mangelnde Talent aber durch Routine zu verdecken und an die Stelle des friſchen Naturlauts eine gewiſſe feine Koketterie zu ſetzen weiß, wie ſie denn beſonders an der „ſchönen Helena" ihre Bewunderer finden mußte. Dazu kommt, daß Frl. Geiſtinger eine recht anſprechende Stimme und einen, wenn auch keineswegs eleganten, doch gut geſchulten Vortrag beſitzt, lauter Eigenſchaften, welche ihr an dieſer Bühne zu einer hinreichend ausgiebigen Wirkſamkeit verhelfen werden. — Hr. Swoboda würde neben der Heldin wohl noch mehr zur Geltung gekommen ſein, wenn er nicht an einer ſichtlichen Ermüdung zu laboriren gehabt hätte. Wie wäre das aber auch anders möglich, wenn man in vierzehn Tagen eine ſolche Rolle einſtudiren und zwiſchen durch verſchiedene Male „Narr Ciß" exekutiren muß. Abgeſehen hievon war übrigens der dramatiſche Theil ſeines Parts voll der köſtlichſten Einzelheiten, ſo namentlich ſein erſtes Erſcheinen im griechiſchen Frack mit Kneifer und Glacéhandſchuhen im Salon der Helena u. a. m.

Von den übrigen Darſtellern iſt Hr. Blaſel namentlich wegen ſeiner gelungenen Maske zu rühmen; Hrn. Nott als Kalchas fanden wir auf dem Wege des Hrn. Grois ziemlich weit in's Maſſive verſtiegen, er gab in Maske und Spiel eine vorwiegend widerwärtige Figur. Unter den Damen iſt uns die ſtets friſche Erſcheinung des Frl. Klang (Oreſtes) angenehm aufgefallen. Auch Hr. Frieſe (Agamemnon) und Frl. Herzog (Klytemneſtra) hatten glückliche Momente, letztere deklamirte namentlich die wiederholten dummen Knittelverſe im erſten Akt mit blödeſter Komik. Die Uebrigen entledigten ſich ihrer Aufgaben, sit venia verbo, — mit Anſtand.

Beſonderes Lob iſt endlich den, vorzugsweiſe was die landſchaftlichen Partien betrifft, ſehr hübſchen Dekorationen des Hrn. Grünfeld, ſowie den nach Fr. Gaul's Entwürfen von Georg Schultze angefertigten Koſtümen zu ſpenden. Von den „Cachir-Arbeiten" des Hrn. L. Beltée, die auf dem Zettel annoncirt waren, haben

*) Wie wir hören, ſind dieſe Kürzungen inzwiſchen in ausgiebiger Weiſe vorgenommen. D. R.

wir jedoch — wenigſtens was Frl. Geiſtinger anbelangt — nicht viel bemerkt.

— ⁂ —

Caeltheater.

Am 22. März: „Fremde Federn", Luſtſpiel in 4 A. nach „Les plumes de Paon" nach Louis Leroy von Emil Neumann.

C. — Ein reicher Kunſtnarr hat eine liebenswürdige Tochter, um die ſich zwei Poeten, ein echter und ein falſcher, bewerben. Der echte, Herr Poul Gérard, ſchreibt Stücke, die von den Theaterdirektoren zurückgewieſen werden, und Artikel für das neugegründete Wochenblatt „Echo", das — einen Abonnenten hat; die übrige Zeit füllt er mit Stundengeben im Italieniſchen aus und hat eben hiebei Frl. Camilla's Herz gewonnen. Der Falſche dagegen, Hr. de la Haye, hat nie etwas Rechtes geſchrieben, alſo auch keinerlei Demüthigung erlebt; er wußte ſich dagegen mit Beihilfe eines Abenteurers, des Hrn. Bardières, in Beſitz von anderer Leute Geiſtesarbeit zu ſetzen und ſo ſchwindelt er auch dem jungen Gérard eines jener mißachteten Theaterſtücke ab und vermag den Autor, der ſich eben in einer peinlichen Geldverlegenheit befindet, dazu, ſchriftlich und unter dem Siegel der Verſchwiegenheit auf ſein Urheberrecht zu verzichten. Der Erfolg, den er damit auf der Bühne erringt, ſoll ihm natürlich auch die Brücke zu Camillo's Beſitz abgeben, deren Vater durchaus nur einen Schriftſteller von Erfolg und Namen zum Schwiegerſohn haben will. Aber ſoweit läßt es das Geſchick nicht kommen. Ein Freund und Kollege Gérard's, Hr. Champagnac hat früher durch Zufall in das Manuſcript des Freundes einige verſtohlene Blicke gethan, und enthüllt den Betrug. Zum Ueberfluß hat ſich der falſche Poet auch mit ſeinem Helfershelfer überworfen und wird von dieſem ebenfalls an den Pranger geſtellt. Die verkannte Größe kommt zu ihrem Recht und heirathet des Papa Guerbois liebenswürdige Tochter.

Man kann eben nicht ſagen, daß Hr. Louis Leroy dieſer alten Geſchichte beſonders neue Seiten abgewonnen, daß er ſie uns irgendwie durch Anmuth der Rede oder Spannung in den Situationen intereſſant gemacht hätte. Und auch der deutſche Bearbeiter, Hr. Emil Neumann, hat nichts dergleichen gethan. Er hat ſich nicht einmal die ſchöne Kunſt des Zuſammenſtreichens, die eigentlich jede ſchriftſtelleriſche Chriſtenſeele an ſeines Nächſten Werken üben ſollte, am Herzen liegen laſſen. Wir würden uns daher nicht wundern, wenn der Khalif Omar der Zukunft, dem das Verbrennen des großen literariſchen Schundes dieſer Epoche dereinſt obliegen wird, auch das hier beſprochene Werk nicht verſchonen ſollte. Wahrſcheinlich wird übrigens Hr. Treumann dieſer Exekution baldigſt vorarbeiten.

Die Darſtellung, im ganzen wohlgerundet und möglichſt lebendig, gab uns Gelegenheit, Hrn. Tewele (Gérard) von Seiten des Publikums, namentlich der oberen und hinteren Sphären, mit Auszeichnungen begleitet zu ſehen. Die Kritik vermag dieſen Liebenswürdigkeiten nicht ganz beizutreten. Hr. Tewele beſitzt recht hübſche Mittel, einen ſtattlichen Wuchs und eine ſonore Stimme; ſein Spiel krankt jedoch an einer gewiſſen Prätenſion, die er mit Energie zu überwinden ſuchen muß, wenn wir an ſeine wirkliche Begabung den rechten Glauben finden ſollen. Daß er mit den Armen den berühmten Henkeltopf — die „Amphore" im „Signor Fagotto" — darzuſtellen liebt, wollen wir dem Anfänger nicht ſtark anrechnen. Immerhin iſt Hr. Tewele eine weit beſſere Acquiſition als Hr. Bünau§en (Leo), deſſen Manieren und Sprechweiſe ebenſo affektirt wie unedel ſind. Die übrigen Darſteller, beſonders die HH. Aſcher (Champagnac), Knaack (Guerbois), Fiſcher (de la Haye) und Moſer (Bardières), thaten ihre Schuldigkeit; Frl. Fontelive (Camilla) zeichnete ſich, abgeſehen von ihrem anmuthigen und verſtändigen Spiel, auch wieder einmal durch ihre Toilette aus; nur der blaßrothe Kopfputz zum hellbraunen Kleid im letzten Akt würde vor einem ſtrengen Farbentheoretiker ſchwerlich Gnade finden. Fr. Grobecker (Fr. v. Belleville) wußte ihrem etwas zu gutmüthig gezeichneten Blaufrumpf einige wirkſame Pointen abzugewinnen.

Der Hervorruf am Schluß galt ſelbſtverſtändlich nur den Darſtellern. Die Tage der „Fremden Federn" dürften gezählt ſein.

— ⁂ —

Wiener Konzertbericht.

Philharmoniſche Konzerte.

Zum Beſten des Schubert Monumentfonds, am 19. März.

*. Schubert iſt gewiß nach Beethoven derjenige unter den Komponiſten erſten Ranges, mit deſſen Werken man noch am eheſten es unternehmen darf, ein Konzert mit Ausſchluß von Kompoſitionen anderer Meiſter zu füllen. Mit Beethoven'ſchen Werken wäre dies ganz ſelbſtverſtändlich, mit Mozart'ſchen und Haydn'ſchen ſchwerer möglich, mit Werken neuerer Ton-

ſetzer ſchlechterdings nicht zu riskiren. In der That beſitzt Schubert eine Fülle eigener Ideen und eine ſo mannigfaltige Charakteriſtik in der Ausprägung derſelben, daß der Eindruck der Monotonie, erzeugt durch zu häufige Wiederkehr einer beſtimmten, wenn auch an ſich gefälligen Kompoſitionsſchablone, nicht zu befürchten ſteht. Und doch wirken ſeine Inſtrumentalwerke, jedes für ſich genommen, niemals zu voller Befriedigung. Man labt ſich an der eigenartigen Erfindung, wenngleich auch ſie hier weit weniger vollſäftig und überſtrömend reich auftritt, als auf vokalem Gebiete, man freut ſich der wundervollen Einzelzüge, die einander in Kraft und Anmuth ablöſen, an der naiven Gemüthlichkeit des Wiener's, der ſich hie und da durch ein ländlerartiges Motiv verräth, wie an den ſelbſtbewußten Impulſen, die nicht ſelten Beethoven'ſchen Geiſt athmen — allein das volle, freie Walten, das Beherrſchen des Stoffes in ſeiner ganzen Größe und Ausdehnung fehlt Schubert entſchieden, ſobald er das Inſtrumentalgebiet betritt, ſei es Klavier, Streichquartett oder Symphonie; er hat da kein Maß für den Werth und die Durchführung auch ſeiner beſten Gedanken, zu frei öffnet ſich ihm das Feld, das er beſtellen ſoll, die Selbſtbeſchränkung fehlt, die inſtinktive oder erworbene Erkenntniß der Grenzen, vielleicht fehlte auch die Selbſtbefriedigung, und trieb ihn das Gefühl, nicht genug gethan zu haben, leicht in's Zuviel, die Gedanken ſind oft zu kurz, ihre Durchführung immer zu lang, jeder einzelne Satz wird weit über Gebühr fortgeſponnen und was glänzend oder anmuthig, nicht ſelten wahrhaft genial begonnen, oder ſich zu hinreißender Schönheit geſteigert hatte, läßt zumeiſt noch vor dem Ende den Wunſch nach demſelben aufkommen; mit höchſtem Intereſſe iſt man dem Einzelnen gefolgt, ermüdet entläßt uns das Ganze.

Damit iſt vor Allem das Bild der vielbeſprochenen C-dur-Symphonie, wie uns dünkt, nach der Natur ſkizzirt. Weniger trifft jener relative Vorwurf diejenigen Inſtrumentalſtücke, die einen dramatiſchen Anſtrich haben. Wir betrachten Schubert als zur Opernkompoſition wahrhaft prädeſtinirt und nur durch äußere Umſtände — ſchlechte Wahl der Texte, Nichtvorhandenſein einer das wahre Talent fördernden Opernleitung, und endlich frühen Tod des Meiſters — an der Erfüllung dieſes Theils ſeiner Miſſion verhindert. Wir ſchöpfen dieſen Glauben aus den „Verſchwornen“ und aus faſt allen uns ſeither bekannt gewordenen Opernbruchſtücken. Die Ouvertüre zu „Alfons und Eſtrella“ iſt zwar nicht von hervorragender Bedeutung, allein man merkt ihr an, daß ſie nicht als bloßes Inſtrumentalſtück, ſondern mit Bedacht für den Opernzweck geſchrieben und in dieſer Eigenſchaft in knapperen Formen gehalten iſt; ſie rollt friſch, munter und effektvoll ab. Sehr charakteriſtiſch, wenngleich etwas lang ausgeſponnen ſind die beiden als Novitäten vorgeführten „Zwiſchenakte“ zum Schauſpiel „Roſamunde“. Eines derſelben beſteht aus einer reizenden Bearbeitung des wundervollen Themas, welches Schubert ſpäter in ſeinem A-moll-Quartett wiederholt und nicht minder entzückend variirt hat.

Sämmtliche Inſtrumentalſtücke wurden mit Kraft und Feuer, namentlich aber die zweite Zwiſchenakts-Muſik von Seite der Holzbläſer mit feiner Schattirung vorgetragen.

Zuletzt, aber mit ungetheilter Freude, ſprechen wir von den Geſangsbeigaben, welche ja, wo ſich's um Schubert handelt, ſofort zur Hauptſache werden. Iſt doch Schubert hierin der wahrhaft Unvergleichliche, in allen Schattirungen, vom einfachen Volksliede bis zur dramatiſch bewegten Ballade ſeines Stoffes vollkommen Herr, Meiſter in der Charakteriſtik und freigebiger Spender aus unerſchöpflichem Melodienborn, mit dem inſtinktiven Zauber der poetiſchen Auffaſſung ſtets innerhalb der eigentlich muſikaliſchen Grenzen haftend. Welche Mannigfaltigkeit und welche Fülle in den vier Geſängen, die Frl. Bettelheim zum Beſten gab: „Memnon“, „Gruppe aus dem Tartarus“, „Am Grabe Anſelmo's“ und „Geheimes“. Das vorletztgenannte iſt das am wenigſten bedeutende; die „Gruppe aus dem Tartarus“ hätte ein etwas langſameres Zeitmaß zu beſſerem Ausklingen der Stimme und zum Geltendmachen der langgezogenen ganzen Noten erheiſcht. Reine Freude gewährten das erſt- und letztgenannte, beide fanden einen ihrer würdigen Vortrag, an welchem wir namentlich richtiges Maß und Deutlichkeit, echt muſikaliſche Betonung, Ausgeglichenheit der Regiſter und ſchönes An- und Abſchwellen der Töne hervorheben.

Alles in Allem genommen, war es ein ſehr intereſſantes Konzert, für welches Hrn. Deſſoff und dem Orcheſterperſonale, ſowie dem Frl. Bettelheim die wärmſte Anerkennung von Rechtswegen gebührt.

Korreſpondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunſchweig.** (Repertoir. Muſikaliſches.) Seit Monaten habe ich keine Veranlaſſung gehabt, über die Vorgänge bei unſerem Theater zu berichten. Von Neuigkeiten iſt nichts Bemerkenswerthes gegeben worden, man müßte denn das franzöſiſche Luſtſpiel „Viel Freunde, wenig Freundſchaft“, und die Offenbach'ſche Operette „Die Seufzerbrücke“, als ſolche betrachten. Man ſpricht von bevorſtehenden Perſonalveränderungen, die namentlich das Opernperſonal betreffen ſollen — doch iſt außer dem Abgang des Hrn. Braun Brini noch nichts entſchieden. Sehr regſam iſt man im Laufe dieſes Winters in den muſikaliſchen Beſtrebungen. Außer den großen Konzerten der Hofkapelle, in welchen wir mehrere der bedeutendſten Künſtler von auswärts — wie neuerdings Hrn. Lauterbach aus Dresden und Fr. Joachim — hörten, ziehen auch die Soiréen für Kammermuſik, von vier Mitgliedern der Hofkapelle veranſtaltet, ein gewähltes Publikum an. In der letzten dieſer Soiréen wurde ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Karl Partſch, einem Braunſchweiger, geſpielt und erhielt den allgemeinſten Beifall. Hr. Partſch zeigte darin nicht nur, daß er den klaſſiſchen Muſtern nachſtrebt, ſondern er verrieth auch ein ſehr bedeutendes ſelbſtſchöpferiſches Talent. Den Klavierpart ſpielte er ſelbſt, die HH. Blumenſtenget und Kindermann vertraten Violine und Cello.

W. K. **Brünn.** (Perſonal. Repertoir.) Nachdem ich in meinem letzten Berichte der Opernmiſère im Allgemeinen gedacht habe, ſo bleibt mir diesmal nur übrig, die Erfolge jener Aushilfskräfte zu konſtatiren, welche Hr. Jötluer ſchnell engagirte, um einige Opernvorſtellungen zu ermöglichen. Es iſt dies aber eine ſehr undankbare Aufgabe, da wohl keine der neuen Sängerinnen feſten Fuß faſſen wird, ſondern alle wieder in das weite deutſche Reich wandern werden, wozu ihnen der Himmel viel Glück und ein günſtiges Wetter ſchenken möge. In den „Hugenotten“ und „Zampa“ debütirte Fr. Bogritſch, die Gattin des hierortigen Kapellmeiſters (ſie ſang ſchon früher einmal in einem Konzerte als Frl. Grebner) und ſcheinbar mit günſtigem Erfolge. Unſer wahrlich an keine künſtleriſchen Genüſſe gewöhntes Publikum iſt im erſten Momente durch einige Stimmkraftproben leicht zu überrumpeln; freilich iſt dann ſpäter für den Betreffenden die Enttäuſchung um ſo unangenehmer, wenn unſere erbgeſeſſenen Theaterabonnenten zum Bewußtſein gelangen, die künſtleriſche Bilanz ziehen und endlich entdecken, daß ihnen nichts geboten wurde. Da geſchieht es denn ſehr oft, daß nach einem beifälligen Erfolge ſpäter unheimliches Schweigen und dann nicht zu verkennende Zeichen des Mißfallens bemerkbar werden. Fr. Bogritſch wurde als Valentine einige Male gerufen — ſie beſitzt in der höheren Lage (vom f der zweigeſtrichenen Oktave bis c) ein ſtarkes Organ und verdeckt durch das effektvolle Loslegen den Mangel der inneren Empfindung; nach ihrer zweiten Leiſtung als Camilla herrſchte bereits tiefes Schweigen. Das iſt ganz erklärlich, denn die letztgenannte Partie gibt keine Gelegenheit, mit der Stimme zu glänzen, und die einzige Arie in As-dur fordert in ihrem erſten Theile gefühlvollen Vortrag, im zweiten flüſſige Koloratur. Beides kennt Fr. Bogritſch nicht. Nicht beſſer erging es der zweiten Debütantin, Frl. Bärtl, welche die Nancy in Flotow's „Martha“ und den Pagen in den „Hugenotten“ ſang. Bei dieſer Sängerin wäre eher ein belehrter Vortrag zu loben, wenn nur ihre Stimme nicht ganz unzureichend wäre. Aber mit der größten Aufmerkſamkeit iſt es nur möglich einige Töne zu erhaſchen; im Enſemble iſt Frl. Bärtl vollſtändig „ſtumme Perſon“. Von den übrigen Sängern iſt nichts Beſonderes zu melden. Hr. Groß ſingt manche Stellen mit Gefühl und ſchreit dann wieder ſo unäſthetiſch, daß man förmlich erbittert wird. Der Sänger geht um Oſtern nach Prag. Der zweite Tenor, Hr. Heim, verſuchte ſich als Stradella mit nothdürftigem Erfolge. Dem Sänger fehlt noch das A B C des Geſanges, ſonſt wäre ſeine Stimme zwar klein, aber angenehm. — In der Operette kam Zaiy's „Fitzliputzli“ zur Aufführung und wurde bereits — zweimal gegeben — zurückgelegt. Für die Ausſtattung wurde gar nichts gethan, Frl. Benisch in der Titelrolle kann nicht mehr ſingen; dies wurde ihr ſchon einſtimmig von der Kritik und dem Publikum verſichert — wie ſollte dieſes ohnehin ſchwache Produkt erhalten werden? „Der Narrenabend im Salon Pitzelberger“ konnte nur in einer gelungenen Scene der Fr. Ditz und des Hrn. Gutenthal gefallen, im Uebrigen fehlen hier die Kräfte. Beſſern Erfolg hatten Lorm's „Die Alten und die Jungen“, dann Schleſinger's „Leitartikel und Feuilleton“. Beide Stückchen wurden mit vielem Fleiße geſpielt und ſind Frl. Séna, Frl. Zeinlinger, die HH. Schweikhardt, Ditz und Lippert mit Anerkennung zu nennen. — Die muſikaliſche Saiſon beginnt ſich erſt jetzt wieder zu regen und unſere Vereine rüſten ſich zur Aufführung größerer Werke.

|| **Prag.** (Zweites Abonnement-Konzert der „Umelecká Beseda.“) Der genannte Verein eröffnete in würdigſter Weiſe die Faſtenſaiſon und dürfte wohl nur an dem dritten und letzten Abonnement-Konzerte, daß am 2. April l. J. ſtattfindet, einen ebenbürtigen Nachfolger in der nunmehrigen Saiſon finden. Einen beſonderen Glanz verlieh diesmal dem kunſtſinnig arrangirten Konzerte die Mitwirkung des rühmlichſt bekannten ungariſchen Violinvirtuoſen Ed. Reményi, der wohl mit Rückſicht auf ſeine ganz beſondere Spezialität kaum ſeines Gleichen in der Kunſtwelt haben dürfte. Was insbeſondere ſeinen Leiſtungen Originalität und höchſtes Intereſſe verleiht, iſt das ihm eigenthümliche Feuer, mit dem er namentlich in den national gefärbten Tondichtungen ſeines Vaterlandes mit unmittelbar zündender Kraft Aller Herzen erobert. Dies bewährte ſich insbeſondere bei dem Joachim'ſchen Konzerte, deſſen exorbitanten techniſchen Anforderungen er übrigens in vollendeter Weiſe gerecht wurde. Daſſelbe läßt ſich von dem Vortrage der Romanze aus dem E-moll-Konzert von Chopin und einer Phantaſie über böhmiſche Nationallieder eigener Kompoſition in demſelben Maße behaupten. Der geſchätzte Künſtler excellirte noch in einem eigenen, auf der Sophieninſel vor einem gewählten Publikum abgehaltenen Konzerte durch ſeine eminenten Kunſtleiſtungen, wobei auch ſein talentvoller, vielverſprechender Schüler, Ferd. Plotényi, nicht geringes Aufſehen erregte, insbeſondere in dem mit ſeinem Meiſter ſchwungvoll vorgetragenen, höchſt originell gefaßten Duo a la Hongroise (für zwei Violinen). — Eine intereſſante Novität, die uns dieſes Konzert geboten hat, war das reizende Orcheſter Scherzo „Kamarynskaja“ von Michael Glinka, die

vor kurzer Zeit auch in Berlin mit großem Erfolge aufgeführt wurde. Wir hatten bisher so wenig Gelegenheit, uns mit den Werken dieses bedeutendsten Tondichters Rußland's bekannt zu machen, daß wir das Streben der „Umělecká Beseda“ nicht genug anerkennen können, uns denselben näher zu rücken. Was insbesondere die „Kamarynskaja“ (so benannt nach einem Nationalliede, das im Dorfe „Kamárino“ seinen Ursprung hat) betrifft, so muß vor Allem auf die Frische der Konzeption und die geistvolle Behandlung der Themen hingewiesen werden. Dem in Rußland allgemein verbreiteten Werke liegen bloß zwei Hauptmotive zu Grunde, die in die mannigfaltigsten Beziehungen zu einander gebracht werden. Das eine ist ein tiefsinniges und zartes russisches Nationallied, das zweite das entschiedenste Gegentheil davon, voll Uebermuth und Frivolität. Der Einfall, zwei in einem so schroffen Gegensatze zu einander stehende Lieder zu einem Ganzen zu vereinigen, ist wohl etwas barock, die Art und Weise aber, wie Glinka das Ganze musikalisch zu gestalten verstand, zeugt von musikalischer Begabung und feiner Bildung. Wie wir vernommen, werden für die nächsten Abonnements-Konzerte wieder einige Kompositionen dieses Tondichters vorbereitet. Außerdem kamen noch die „Jagd-Symphonie“ von Fr. Kittl, ein Werk aus der frischesten Periode dieses nunmehr wie verschollenen Tonsetzers, und eine Scene aus der böhmischen Originaloper „Záboj“ von J. Zvonař mit vielem Erfolg zur Aufführung. Die Solopartie sang der treffliche Baritonist Leo mit richtigem Verständnisse. — Das einer künstlerischen Produktion würdige äußere Arrangement, die vorzüglichen Leistungen der Sotisten und die umsichtige Leitung des trefflichen Orchesters beider Landestheater boten dem Zuhörer einen wahrhaften Kunstgenuß, und allerseits wird dem nächsten Abonnement-Konzerte, das den „Karneval von Rom“ von Berlioz, das Schumann'sche Klavierkonzert in A-moll, Bruchstücke aus Löwe's Oratorium „Huß“ und dem neuen Oratorium „Labyrint světa“ von J. Krejčí und zum Schluße Beethoven's C-moll-Symphonie bringt, mit größter Erwartung entgegensehen.

Lokales.

In Betreff der Konkordia-Vorstellung wird uns berichtigend mitgetheilt, daß die Erlaubniß für die betreffenden Schauspieler, bei den „Bauern von Weinsberg“ mitzuwirken, schon im vorigem Spätherbst vor dem bekannten „Erlaß“ gegeben war, als Bauernfeld, wie man sich erinnert, sein Stück zurückzog. Jene Erlaubniß wurde jetzt nicht rückgängig gemacht, das prinzipielle Verbot erfolgte jedoch, wie wir hören, an demselben Tage, an welchem der Konkordia mitgetheilt wurde, daß es in Betreff der einmal ertheilten Bewilligung beim Alten bleiben falle.

Die erste diesjährige Künstlersoirée beim Oberstkämmerer Fürsten Auersperg fand vorigen Sonntag statt. Von der Oper waren Frl. Bettelheim, die HH. Walter, Mayerhofer, Doppler und Zamara, vom Burgtheater Fr. Rettich, Frl. Wolter, und Hr. Beckmann anwesend. Man sieht, daß heuer Frl. Wolter vom Fleck weg eingeladen wurde.

Die nächsten Novitäten im Burgtheater sind: am 4. April „Doktor Treuwald“, vieraktiges Lustspiel von Benedix, am 19. „Der Pelikan“ fünfaktig nach Augier's „Le fils de Giboyer“ und später noch „Eine alte Jungfer“, einaktiges Schauspiel von Rohne, und „Ein schlechter Mensch“, dreiaktiges Lustspiel von Rosen.

In der Josefstadt kam gestern eine Megerle'sche Novität: „Die Regentrude und der Feuerwichtel“, phantastisches Märchen nach Theodor Storm, zur Aufführung.

Der Bau des neuen Operntheatres, welcher während des Winters sistirt wurde, wird nun wieder in Angriff genommen. Die Werksteine wurden während des Winters in solcher Menge bearbeitet und hergerichtet, daß die Versetzung derselben bis zur Krone des Gebäudes ungehindert vor sich gehen kann. Ende Mai wird mit der Aufsetzung des großen Daches aus Eisen-Konstruktion begonnen und hierauf werden für die Dekorationsmaler die nöthigen Lokalitäten hergerichtet werden. Im Monat Juni werden von den hierzu berufenen Künstlern die Freskogemälde, welche den inneren Räumen des Operntheaters zur Zierde dienen sollen, in Angriff genommen werden. An den Einrichtungen und Maschinerien für das Podium wird jetzt schon gearbeitet. Das neue Opernhaus, welches längstens im Frühjahr 1867 eröffnet werden soll, wird 3000 Personen fassen. Welchen Raum das Innere des Zuschauerraumes darbietet, möge daraus hervorgehen, daß im Parterre allein auf 430 Sperrsitze, 250 Sitz- und 300 Stehplätze vorgedacht ist. Drei Hoslogen werden dasselbe schmücken, und zwar die eine rechts von der Bühne für die kaiserliche Familie, die links für die Erzherzoge und die Festhoslege in der Mitte des ersten Ranges, gegenüber von der Bühne; 98 Logen werden im Parterre, dann im 1., 2. und 3. Range vertheilt werden. Rahl hat bereits mehrere Entwürfe zu den Malereien des Vorhanges gemacht und in jüngster Zeit auch für die Deckengemälde des Zuschauerraumes die ersten Skizzen entworfen.

Konzerte der nächsten Woche: Heute Samstag Mittags, Redoutensaal: Akademischer Gesangsverein; Abends Operntheater; Bürgerspital-Akademie; morgen Sonntag Mittags Redoutensaal: Gesellschaft der Musikfreunde; Abonnement-Konzert IV. (Berlioz, Glinka, Esser, Mendelssohn, Beethoven); Donnerstag 30. März Nachmittags 4 Uhr Musikvereinssaal: Wiener Konservatorium: Zöglings-Produktion, (Weber, Mozart, Bach, Gluck, Volkmann).

Briefkasten der Redaktion. 18. — 21. März: H. B. in Frankfurt, sch. in Leipzig, N. in Dresden, ♂ und O. G in Berlin, 1 in Stuttgart, O. P. in Leipzig, !! in Graz, v. Ur, L. v. S. und ‖ hier. Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 13. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 1. April. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 5 und 10 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Wiener Operntheater 1864—1865 Uebersicht und statistisches Verzeichniß. — Frankfurter Konzertbericht. — Stuttgarter Opernbericht. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Repertoir, „Die Neuberin"), Operntheater (Saisonschluß, Hr. Steger), Josefstadt („Die Regentrude und das Feuerwichtel"). — Wiener Konzertbericht (Akademischer Gesangverein, Gesellschafts-Konzerte). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Leipzig). — Kleine Chronik. — Lokales.

Wiener Operntheater.

1864—1865.

Uebersicht der Leistungen.

Nach Jahresfrist haben wir uns wieder mit unseren Opernzuständen und deren Ergebnissen während der deutschen Saison zu beschäftigen, ohne einen andern Fortschritt konstatiren zu können, als die wachsende Erkenntniß des Uebels auch im größeren Publikum und die gesteigerte Schärfe des berechtigten Tadels in den Spalten der musikalischen Kritiken.

Es hat eine Zeit gegeben, wo die „Recensionen" in ihrer Opposition gegen die Leitung des Operntheaters allein standen. Nach und nach bekamen wir Bundesgenossen. Doch richtete sich, langjährigem Brauche gemäß, selbst der allgemeiner werdende Tadel mehr gegen einzelne verunglückte Vorstellungen, am liebsten gegen die mittelmäßigen Leistungen dieses oder jenes Sängers, und spitzten sich die strengsten Anforderungen meist zu einem Verzweiflungsruf nach besseren Einzelkräften zu, einem Rufe, dem man immer leicht ein bequemes „non possumus" entgegenhalten kann, weil oft wirklich momentan keine besseren Kräfte disponibel sind, und weil man sich schließlich doch nicht verhehlen konnte, daß Wien durchschnittlich im Besitz des relativ besten Sängermaterials war — und theilweise ist. Das große Publikum, ein Opernpublikum zumal, pflegt eben selten die ihm gebotenen Leistungen als ein Ganzes in's Auge zu fassen und demgemäß, auf den Kern der Sache dringend, für das Mißleistete die eigentlichen Motoren verantwortlich zu machen. Ein verunglücktes Debüt, an dem die Direktion vielleicht ziemlich unschuldig ist, reizt es zum ungerechten Zorn, ein brillantes Gastspiel, vielleicht nur ein letzter Hilfsanker und für das Gedeihen des Ensembles eher schädlich, entlockt ihm Zeichen der Befriedigung, ein momentan durchschlagender Erfolg läßt es an geordnete Zustände glauben. Von solchem Sand, der in so Vieler Augen geworfen, die Sehkraft beeinträchtigt, gelangen wohl einige Körner auch in die Augen der Kritiker und bewegen sie, Lob und Tadel ungleichmäßig zu vertheilen und mitunter Unmögliches zu fordern, wo selbst das leicht Mögliche nicht geleistet wird und ein ganzes System der rücksichtslosen Verurtheilung harrt.

Allmählich aber bahnt sich die Wahrheit den Weg und werden mitunter auch die Leistungen so offenkundig schlecht, daß die Erkenntniß des Uebels heranreift. Die Stimmen im Publikum, welche davon Zeugniß geben, mehren sich zusehends und die gesammte Kritik — die zwei begabtesten unter ihren anständigen Vertretern, Hanslick und Schelle in den beiden verbreitetsten politischen Blättern an der Spitze — macht entschieden Front gegen das Operntheater und richtet ihren Tadel mit Bewußtsein auf die Leitung des Instituts, die sie für die Gesammtleistungen desselben verantwortlich macht. Freilich reicht auch hier nicht jedes Geschoß weit genug, um an die richtige Adresse zu gelangen, indessen ist doch die Richtung eine entsprechende und die Einstimmigkeit des Tadels von großem Belang.

Diese Einstimmigkeit erleichtert uns wesentlich die Auseinandersetzung über das speziell in der abge-

laufenen Saiſon Gethane und Unterlaſſene. Wir brauchen kaum mehr jemanden zu überzeugen, wir brauchen nur die Fakta aufzuzählen, die Erinnerung aufzufriſchen, dem allgemeinen Urtheil eine Stimme mehr beizugeſellen.

Das Repertoir dieſes Jahres blieb in den engen Grenzen feſtgebannt, innerhalb deren es ſich ſeit Jahrzehnten im Kreiſe dreht. Einundvierzig Opern ſind zwar ein anſehnliches Material, und kein anderes großes Operninſtitut dürfte ſich einer ähnlichen Zahl rühmen können; unſere Oper ſpielt aber auch täglich, bedarf daher eines großen Repertoirs, beſitzt aber auch — in dreifacher bis vierfacher Beſetzung der meiſten Fächer — ein quantitativ ausreichendes Perſonal, nicht blos um ſich ihr Repertoir zu erhalten, ſondern auch um es aufzufriſchen, zu erneuern.

Beides wird aber unterlaſſen. Man iſt am Spitalplatz weder zweckmäßig konſervativ, noch entſprechend liberal: weder verſteht man es, das gute Alte in würdiger Weiſe zu erhalten, noch das Abgelebte durch neue friſche Elemente zu erſetzen. Wenn wir ſagen, daß von den vierunddreißig Opern, die von früherher feſt ſtudirt waren, fünf im Enſemble gut zuſammenklappten — „Fidelio", „Der fliegende Holländer", „Der Poſtillon", „Wilhelm Tell" und „Der Prophet" — ſo iſt dies das Aeußerſte an Anerkennung, was wir irgend leiſten können, und ſelbſt dabei ſehen wir von mancher Beſetzungs- und dekorativen Einzelheit ab. Eine Anzahl der übrigen Repertoir-Opern hielt ſich zwiſchen Mittelgut und Mittelmäßig, manche, wie „Tannhäuſer", verunglückte gänzlich. Auf ſinngemäße Anordnung der Scenerie wird gar nicht Bedacht genommen, auf Pflege eines reinen Geſangsſtyls eben ſo wenig; namentlich leiden die drei Mozart'ſchen Opern, deren Wiederholung man uns jährlich gönnt, an einem dreifachen Mangel an Intelligenz, nämlich was Geſangsvortrag, dramatiſche Auffaſſung und Scenerie betrifft.

Mit Meyerbeer wollte man endlich eine Art Renovation vornehmen, und zwar an den „Hugenotten", welche deren allerdings in hohem Grade bedurften. Man brachte es aber nicht weiter, als zu neuen Koſtümen, theilweiſe neuer Detorirung und Beſetzung kleiner Rollen durch erſte Mitglieder, während man der Herſtellung eines ſinngemäßen Scenariums unfähig war, und ſich außerdem durch die Verſchleppung dieſer „Meyerbeerfeier" vom 1. Juli bis zum 5. September denkwürdig blamirte. Das macht: es iſt keine leitende Kraft da, welche für rechtzeitige Förderung und Durchführung des einmal Beabſichtigten ſorgte, und es iſt keine fachkundige Kraft da, welche dem Unternommenen ein künſtleriſches Gepräge beibrächte.

Nebſt den „Hugenotten" wurden, und zwar mit leidlicher Sorgfalt nachſtudirt: „Indra", „Fra Diavolo", „Die luſtigen Weiber"; als nach längerer Zeit neueinſtudirt konnte „Der ſchwarze Domino" gelten. Die Wiederaufnahme der „Indra" war ein Mißgriff, der nur das Eigenthümliche an ſich hat, daß er ſich regelmäßig unter jeder artiſtiſchen Direktion mit gleichem Mißerfolg wiederholt, alſo wohl höher liegende Gründe haben mag. Die Nicolai'ſche und die beiden Auber'ſchen Opern, deren eine Frl. Artôt zu Liebe gegeben, nur leider in den meiſten Rollen ſehr mangelhaft beſetzt war, laſſen wir uns gern gefallen; nur dürfen wir nicht vergeſſen, daß länger nicht gegebene und gediegenere Werke von Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini, Méhul, ein größeres Anrecht auf Wiederaufnahme haben. Die Opernliteratur der Vergangenheit und Halbvergangenheit iſt eben bei uns nur durch einige ihrer Spitzen vertreten; eine Anzahl ihrer Repräſentanten erſten und zweiten Ranges fehlt ſeit Jahren, und die Direktion vermeidet mit ſeltener Konſequenz, das Repertoir nach dieſer Richtung hin zu vervollſtändigen. Hat ſie es doch dahin gebracht, vermittelſt einer ſeit zwei oder mehr Jahren unermüdlich betriebenen, aber nicht zu Stande gebrachten Vorbereitung der „aulidiſchen Iphigenie", die bis dahin auf dem Repertoir befindliche „tauridiſche" glücklich hinauszubugſiren! . . . . . .

Die gleichen Klagen erhoben ſich mit Recht gegen die ſpärliche Herausförderung neuer Opern. Wohl iſt die Produktion der Gegenwart in Deutſchland und Frankreich dürftig genug. Immerhin aber leiſten Ferdinand Hiller, Max Bruch, A. Adert, Richard Wüerſt, Barbieri, ferner F. David, Maillart u. A. Annehmbares, wenn es nur raſch und nicht vereinzelt, dabei auch in ſorgfältiger Beſetzung und Scenirung gegeben würde. Statt aber deſſen eingedenk zu ſein, und ſich an den Mißgeſchicken des vorigen Jahrgangs ein Beiſpiel zu nehmen, ließ man uns ſieben volle Monate (bis 1. Februar) auf die erſte Novität warten, welche dann auch, nach mehrjährigem Bereitliegen und ſo überlanger Vorbereitung, und als einzige Novität im achten Monat der Saiſon, ein ſehr disguſtirtes Publikum fand, während die

Digitized by Google

zweite Novität, „Dinorah“, nur mehr den drei letzten Wochen der Saison zu Gute kam. Letzteres mag nicht die Schuld der Direktion gewesen sein, da erst mit Frl. v. Murska's Ankunft die Proben ihren raschen Fortgang nehmen konnten; um so mehr aber hätte während jener vorerwähnten sieben Monate mehr geleistet werden können, als die Vorbereitung einer Novität, nebst Wiederaufnahme einiger theilweise bereits studirter Opern, wie die früher genannten.

Eine solche Saumseligkeit schlägt selbstverständlich auch nicht zum Vortheile der Sänger aus; diese werden mit einzelnen Wiederholungsproben müde gehetzt, welche im älteren Repertoir, bei fortwährendem Besetzungswechsel, die Erhaltung eines harmonischen Zusammenwirkens ebenso unmöglich machen, wie das Einstudiren neuer Rollen. Ein Personal aber, dessen Kräfte nicht durch immer neue Aufgaben in Athem gehalten werden, verfällt ohne Gnade der künstlerischen Verdummung, und wenn sich die Direktion dann über Lässigkeit und Renitenz beklagen will, so muß sie sich's gefallen lassen, daß man ihr antwortet: Wo Disziplin herrscht, da gibt es keine Renitenz, und wo man das Personal künstlerisch und mit Berücksichtigung der Spezialitäten beschäftigt, da gibt es keine Lässigkeit. Irrthümer und Intriguen wird es immer geben, unter einer intelligenten Direktion aber dringen sie nur im schwachen Echo an das Tageslicht der Oeffentlichkeit, geschweige denn, daß sie von der Direktion selbst mittelst offiziöser Notizen vor's Publikum gezerrt werden, und als Entschuldigung vorgebracht wird, was eigentlich nur Material zu neuen Klagen und Anklagen abgibt.

Die endliche Aufführung der „Dinorah“, als Abtragung einer Schuld, war immerhin eine dankenswerthe Unternehmung, um so dankenswerther, als die Aufführung eine allseitig gerundete und wirksame war, wonach auch der Erfolg nicht ausblieb. Diesem Erfolge und dem der hochbegabten Münchener Sängerin, Frl. Stehle, verdankt man es einzig und allein, daß die deutsche Saison in den letzten Wochen eine belebtere Färbung annahm, so bereitwillig kommt unser Publikum jedem Versuch, ihm Neues oder Eigenthümliches zu bieten, entgegen. Aber gerade Frl. Stehle's Gastspiel hat unsere Opermisère in krassester Weise blosgelegt, indem man Frl. Stehle vier Wochen lang hier festhielt, ohne im Stande zu sein, sie entsprechend zu beschäftigen, ohne ihr mehr als drei Opern zu ihrem Gastspiel bieten zu können, wobei noch überdies jenes epochemachende „Tannhäuser“-Fiasko keine kleine Rolle spielt! Ein schönes Zeugniß für die Voraussicht und Leistungsfähigkeit einer Hofoperndirektion der Reichshauptstadt!

Derlei Beispiele beweisen, wie unter solchen Händen selbst die gescheidtesten Einfälle, selbst die zweckdienlichsten Unternehmungen, selbst die glücklichsten Acquisitionen zu Schanden werden. So läßt sich z. B. nicht verkennen, daß unter Herrn Salvi's Leitung mehrfach gute Stimmen und frische Talente dem Operntheater gewonnen wurden, wie z. B. die Damen Bettelheim, Tellheim, Destinn, die HH. v. Bignio, Wachtel und Rokitansky. Allein auch dieses retative Verdienst wird vollständig paralysirt durch den Mangel an zweckentsprechender Beschäftigung, an belebender, aufmunternder Förderung, wie aus den allgemeinen Zuständen unserer Oper hervorgeht.

Das Operntheater hatte während dieser Saison den Tod seines dramatisch begabtesten Sängers und den Abgang einer seiner besten Sängerinnen zu erleiden. Alois Ander war indessen schon länger vor seinem Tode der Bühne verloren, auf ihn durfte für heuer von vornherein nicht mehr gerechnet werden. Was Frl. Wildauer betrifft, so ist es die Art ihres Scheidens, die wir am meisten bedauern; sie war eine Sängerin von Geschmack und Verständniß für das abgegrenzte Fach der Spieloper. Hätte sie ihren Rückzug bei Zeiten bewerkstelligt, oder Lust und Entschlossenheit gehabt, die jugendlichen und anstrengenden Rollen gegen andere minder hervortretende, aber doch wichtige einzutauschen, so wäre sie in beiden Fällen besser gefahren, als mit dem schnellen Rückzug nach einem unglücklichen Abend. Daß dieser Abgang der Direktion Verlegenheiten bereiten mußte, ist offenbar und muß billig berücksichtigt werden. Einiges kann damit entschuldigt werden, Vieles aber nicht, denn Frl. Wildauer war bekanntlich keine Säule des klassischen Repertoirs, der Mangel an klassischen Reprisen kann daher nicht mit ihrem Abgange erklärt werden.

Merkwürdiger Weise erstreckte sich die Stagnation in unserem Opernhaus in dieser Saison selbst bis auf das Ballet. Die einzige Ballet-Novität — „Waldfräulein“ — bezeichnet, charakteristisch genug, auch wieder eine bessere Intention — die an sich löbliche Tendenz, das Ballet der Poesie wieder näher zu bringen — jedoch in so prosaischer, ja trivialer und dabei ungeschickter und langweiliger Ausführung, daß eine Niederlage erfolgte, von der sich das Ballet bis zum Saisonschluß gar nicht mehr recht erholen konnte.

Digitized by Google

Wenn wir ſchließlich noch unſere Anſicht dahin ausſprechen, daß wir mit vorſtehenden, theilweiſe ſehr bitteren Anklagen keineswegs den artiſtiſchen Direktor allein verantwortlich machen wollen, ſo glauben wir hinlänglich angedeutet zu haben, daß wir hier (auch ſchon des Raumes wegen) mitten in unſerer Aufgabe abbrechen und die weiteren nothwendigen Angaben des eigentlichen Urbels einer weiteren Ausführung vorbehalten müſſen. Vielleicht gelangen wir dann an die „richtige Adreſſe."

Statiſtiſches Verzeichniß.

1. Juli 1864 — 31. März 1865.

An den 263 Spielabenden haben 194½ Opern- und 68 Ballet-Vorſtellungen ſtattgefunden.

Aufgeführt wurden 41 Opern, darunter 2 neue, 1 neueinſtudirte, 4 nachſtudirte *), und 12 Ballete, darunter 1 neues, 1 neueinſtudirtes und 1 nachſtudirtes.

Opern-Repertoir.

Adam.	„Der Poſtillon von Lonjumeau"	8	Mal.
Auber.	„Fra Diavolo" (nachſtudirt)	11	„
	„Der ſchwarze Domino" (neueinſtudirt)	9	„
	„Die Stumme von Portici"	4½	„
Balfe.	„Die Zigeunerin"	1	„
Beethaven.	„Fidelio"	4	„
Bellini.	„Norma"	4	„
Boieldieu.	„Die weiße Frau"	2	„
Donizetti.	„Lucia van Lammermaar"	7	„
	„Lucrezia Borgia"	7	„
	„Linda van Chamounix"	3	„
	„Dom Sebaſtian"	3	„
	„Maria van Rohan"	1	„
Flotow.	„Aleſſandra Stradella"	6	„
	„Martha"	6	„
	„Indra" (nachſtudirt)	3	„
Gounod.	„Margarethe"	12	„
Halévy.	„Die Jüdin"	8	„
Kreutzer.	„Das Nachtlager in Granada"	2	„
Löwe.	„Cancini" (neu)	3	„
Lortzing.	„Czaar und Zimmermann"	1	„
Marſchner.	„Haus Heiling"	4	„
Meyerbeer.	„Dinorah" (neu)	7	„
Meyerbeer.	„Die Hugenotten" (nachſtudirt)	6	„
	„Robert der Teufel"	5	„
	„Der Prophet"	3	„
	„Der Nordſtern"	1	„
Mozart.	„Don Juan"	6	„
	„Die Hochzeit des Figaro"	5	„
	„Die Zauberflöte"	4	„
Nicolai.	„Die luſtigen Weiber von Windſor" (nachſtudirt)	3	„
Offenbach.	„Die Rhein-Nixen"	4	„
Roſſini.	„Wilhelm Tell"	10	„
Spahr.	„Jeſſonda"	2	„
Verdi.	„Der Troubadour"	8	„
	„Hernani"	2	„
Wagner.	„Tannhäuſer"	5	„
	„Der fliegende Holländer"	5	„
	„Lohengrin"	4	„
Weber.	„Der Freiſchütz"	3	„
	„Oberon"	2	„

*) In voriger Saiſon, welche 259 Spielabende umfaßte, kamen 38 Opern darunter 1 neue, 1 neueinſtudirte und 5 nachſtudirte zur Aufführung. Von dieſen 38 Opern entfielen heuer 6, nämlich „Lalla Rookh", „Belſiar", „Wanda" „Die Muskeliere der Königin", „Rigoletto" und „Gurnanthe", und ſind 9 andere hinzugekommen.

Opern-Perſonal.

Sängerinnen.

1849.	Frl. Wildauer	ſang	24	Mal	in 11	Partien.
1855.	Fr. Schäffer	„	38	„	„ 11	„
1857.	Fr. Duſtmann	„	53	„	„ 18	„
1859.	Frl. Krauß	„	55	„	„ 18	„
1861.	„ Deſtinn	„	49	„	„ 13	„
1861.	„ Bettelheim	„	96	„	„ 19	„
1862.	„ Tellheim	„	63	„	„ 14	„
1864.	„ Kreutzer	„	5	„	„ 3	„

Sänger.

1838.	Hr. Erl	ſang	34	Mal	in 13	Partien.
1840.	„ Draxler	„	38	„	„ 15	„
1845.	„ Ander	„	5	„	„ 5	„
1854.	„ Beck	„	65	„	„ 17	„
1854.	„ Mayerhofer	„	88	„	„ 24	„
1855.	„ Schmid	„	44	„	„ 17	„
1856.	„ Walter	„	64	„	„ 21	„
1857.	„ Lay	„	110	„	„ 28	„
1858.	„ Hrabanek	„	69	„	„ 20	„
1862.	„ Neumann	„	44	„	„ 13	„
1863.	„ Dalfy	„	53	„	„ 10	„
1863.	„ v. Bignio	„	38	„	„ 9	„
1863.	„ Wachtel	„	57	„	„ 14	„
1864.	„ Rakitansky	„	42	„	„ 12	„
1864.	„ Ferenczy	„	22	„	„ 8	„

Kleinere Partien ſingen Frl. Gehrer, die Schülerinnen der Opernſchule Dillner, Kahler,

Digitized by Google

Kellner, Siegſtädt und Paſtet, dann die HH. Campe, Bähr, Kreutzer, Koch und der Schüler Meindl.

Kapellmeiſter.

1840. Hr. Proch dirigirte 13 Opern.
1854. „ Eſſer „ 15 „
1860. „ Deſſoff „ 13 „

Außerdem ſupplirte je einer dieſer Herren, wenn einer von ihnen krank oder beurlaubt war.

Ballet-Repertoir.

d'Auberval. „Das übel gehütete Mädchen" (nachſtudirt)	4	Mal.
Borri. „Jotta"	16	„
„Karnevals-Abenteuer in Paris" . .	10	„
„Die Kaminfeger von London" . .	2	„
Hagnet. „Robert und Bertrand"	2	„
Mazilier. „Der verliebte Teufel"	1	„
Pallerini. „Waldfräulein" (neu)	8	„
Perrot. „Esmeralda"	3	„
Rata. „Monte-Chriſto"	9	„
„Gräfin Egmont"	6	„
Saint Léan. „Paquerette" (neueinſtudirt)	2	„
Taglioni. „Satanella"	5	„

Ballet-Perſonal.

Die Damen: Cauqui (68 Mal in 12 Balleten und 4½ Mal die Fenella), Millerczek (in 12 Balleten und in 10 Opern), Lamare (in 7 Balleten und in 3 Opern), Jakſch (in 12 Balleten und in 9 Opern), Rathgeber (in 8 Balleten und in 3 Opern, Telle (in 9 Balleten und 2 Opern); die HH. Calori (in 12 Balleten), Price (in 11 Balleten und in 2 Opern), Frappart (in 12 Balleten und 2 Opern), Caron in 10 Balleten und in 4 Opern), Couqui (in 10 Balleten). Dann die Damen: Kaudelka, Wildhack, Caſſani, Stadelmayer, Schellenberg, Baſeg, Grafmayer und die HH. Beau, Righini, Maſſini, Winkler, Klaß, Schellenberg, Holzer u. ſ. w. Das Balletkarps war außer den 12 Balleten an 68 Abenden, auch noch in 11 Opern an 59 Abenden beſchäftigt.

Balletmuſik-Dirigenten: Hr. Strebinger (9 Ballete), Hr. Franz Doppler (3 Ballete).

Gäſte.

Sängerinnen: Frl. Bauer aus Kaſſel 3 Mal (Gräfin Almaviva, Pamina, Donna Anna), Frl. v. Murska aus Berlin 31 Mal (Lucia, Linda, Martha, Leanore, Königin der Nacht, Königin Margarethe, Prinzeſſin Iſabella, Dinorah), Fr. Palm-Spatzer aus Leipzig 1 Mal (Leanore), Frl. Artôt 15 Mal (Angela, Margarethe), Frl. Stehle aus München 6 Mal (Margarethe, Eliſabeth, Cherubin).

Tänzerinnen: Frl. Feder 3 Mal (ein Pas de deux mit Hrn. Calari).

Sänger: Hr. Ferenczy aus Kaſſel 15 Mal (Eleazar, Hernani, Arnold, Sever, Edgar, Tannhäuſer), Hr. Hellmuth aus Hamburg 3 Mal (Van Bett, Marquis de Baisfleuri, Papagena), Hr. Eppich aus Graz 7 Mal (Carentin), Hr. Steger 3 Mal (Raoul, Arnold, Maſaniello).

Perſonalveränderungen.

Neuengagirt: Fr. Schäffer, Frl. Kreutzer, Hr. Rakitansky, Hr. Ferenczy, Frl. Rathgeber.

Abgegangen: Frl. Kreutzer, Frl. Wildbauer, Frl. Krapp, Hr. Wachtel, Hr. Willem, Frl. Lamare. — Geſtorben: Hr. Ander.

Sonſtige Bemerkungen.

Abgeänderte Vorſtellungen im Laufe des Tages: 8 Mal, und zwar wegen Fr. Dunſtmann, Frl. Kranß, Frl. Wildbauer, Frl. Tellheim, Frl. v. Murska, Hrn. Erl und 2 Mal wegen Hrn. Wachtel. — Uebernahme einer Rolle im Laufe des Tages ſtatt eines andern Mitgliedes: 9 Mal, und zwar durch Hrn. Erl (2 Mal), Frl. Kreutzer, Hrn. Schmid, Hrn. Walter, Fr. Schäffer, Frl. Krauß, Hrn. Lay und Hrn. Kach. — Ein Mal wurde wegen Heiſerkeit des Hrn. Wachtel nach dem dritten Akte der „Stummen von Partici" die Vorſtellung ſiſtirt und das Publikum ohne jede Entſchuldigung weggeſchickt.— Beurlaubt: Hr. Schmid und Hr. Wachtel während eines Monates. — Längere Zeit krank: Hr. Ander vier Monate, Hr. Schmid ſechs Wochen, Frl. Wildbauer zwei Monate. — Narrentage: 11; an zwei derſelben fanden Akademien ſtatt. 3 Mal wurde das Abonnement aufgehaben. — Der myſtiſche Penſionsfond, deſſen Bezeichnung zuerſt „für das untergeordnete Perſonal", dann ſchlechtweg „für das Perſonal" lautete, hat abermals ſeinen Titel geändert: er nennt ſich jetzt „Privat-Penſionsfond dieſes Haftheaters". — Das Orcheſter-Perſonal gab unter Leitung des Kapellmeiſters Deſſoff um die Mittagsſtunde 9 philharmoniſche Konzerte, von welchen das letzte zum Beſten des Schubert-Monumentes ſtattfand.

Digitized by Google

Frankfurter Konzertbericht.

Die Museums-Konzerte.

H. B. Diesmal will ich Ihnen über die Museums-Konzerte in den Monaten Dezember und Januar berichten; es waren fünf (IV—VIII). Bei der Fülle des Stoffes muß ich summarisch verfahren. Das Programm hat in der Regel die gleiche Form: I. Theil: Symphonie, Arie, Konzert; II. Theil: Instrumentalstück, Lied, Ouvertüre. Einige Male hat man, leider zum Schaden, die Symphonie hintangesetzt und zuerst die Ouvertüre gebracht. Man glaubte nach einer Beethoven'schen Symphonie könne der Hörer nichts Anderes mehr genießen; man täuschte sich aber: Spieler und Hörer waren bei der Symphonie so abgespannt, daß sie diese nicht mehr mit gehobenem Geist erfassen konnten. Ich führe Ihnen die Hauptstücke der Programme vor, damit Sie auch den Wechsel in den Stücken beurtheilen können; dann aber werde ich mir — da ich Ihnen doch nicht die einzelnen Eindrücke alle schildern kann — eine andere Auswahl, und zwar nach den Gattungen der Stücke erlauben und bei diesen die chronologische Folge ihrer Entstehung berücksichtigen. Das vierte Konzert brachte J. Lachner's Ouvertüre zu „Loreley", Frl. Orgeni, J. Rosenhain, Beethoven's zweite Symphonie (D-dur); das fünfte: Méhul's zweite Symphonie (D-dur), Frl. v. Pöllnitz, E. Lübeck; N. W. Gade's Ouvertüre zu „Michel Angelo". Sechstes: H. Wolff's Ouvertüre, Fr. Skalla-Borzaga, L. Auer, Beethoven's dritte Symphonie (Eroica). Siebentes: Schumann's zweite Symphonie (C-dur), Fr. Fabbri-Mutder, Pauer; Beethoven's Ouvertüre zu „König Stephan". Achtes (Mozarts Geburtsfeier): Mozart's zweite Symphonie (G-moll); C. Hill, (Mozart's Baß-Arie „Mentre di lascio", Abendempfindung, Lieder von Schubert und Schumann), Gluck's Furientanz und Reigen seliger Geister aus „Orpheus", Beethoven's Gratulations-Menuett, Mendelsohn's vierte Symphonie (A-dur).

In der Symphonie sahen wir die verschiedenen Zeitläufte vertreten: das Ende des 18. Jahrhunderts, den Kosmopolitismus (Mozart, Méhul); den Anfang des 19. Jahrhunderts, die national-deutsche (Beethoven); die Zeit von 1830—1848, s. g. neu romantische (Mendelsohn, Schumann), und die Werke sprachen meist in charakteristischer Weise den Geist ihrer Zeit und ihrer Schöpfer aus *).

*) Die weiteren Erörterungen, in welche der geehrte Einsender sich l. Beethoven und ihre Stellung zu den poli-

Ich habe Ihnen bereits geschrieben, daß bis in den Anfang der fünfziger Jahre in Frankfurt nicht bloß Mendelsohn (und Hummel) vorzugsweise gespielt und gesungen, sondern auch alle übrigen Kunstwerke Mendelsohnisch aufgeführt wurden. In diesen geistlosen Schlendrion hat zuerst Rühl eine Bresche geschossen, nicht bloß durch Vorführung von Händel und Bach (denn diese wurden vorher auch aufgeführt), sondern durch eine charakteristische Darstellung jener grobknochigen Gestalten. In der Oper hat in ähnlicher Weise Gustav Schmidt, doch mehr instinktiv als mit kritischem Bewußtsein gewirkt. Messer hat oft das Richtige getroffen, er mußte aber stets nach dem Ausdruck suchen, zur innersten Ueberzeugung kam es bei ihm selten. Seit Ende der fünfziger Jahre wird nun stets darauf gehalten, die Kunstwerke in ihrer Eigenart darzustellen; indeß gelingt es noch nicht immer. Wenn es auch dem Dirigenten gelingt, den Mendelsohnianismus auszutreiben, so ist er bei den Mitwirkenden noch nicht ausgemerzt. Als Kennzeichen des Mendelsohnianismus führe ich z. B. an: die Redseligkeit Mendelsohn's nöthigt den Spieler bei der häufigen Inhaltsleere dieser Stücke zu einer reißenden Schnelligkeit; das Feuer, das bei andern Komponisten durch große Gänge, frappanten Ausdruck hervorgebracht wird, muß hier erjagt werden. Die Gewöhnung läßt nun auch diese Schnelligkeit auf Mozart und Beethoven anwenden. Mozart's einfache naive Formen werden dadurch affektirt, Beethoven's grober, massiver Ausdruck abgeschwächt. Die Mozart'sche zweite Symphonie ist hier zu oft in Haus und Konzert gespielt; deshalb kann der Dirigent (Hr. Müller) weniger aus dem musikalischen Jargon heraus. Ganz anders gelang es ihm bei Méhul. Diese Symphonie stand da, wie aus Marmor gefügt, scharfkantig und wuchtig. Bei Beethoven schwankte es häufig; bei der D-dur-Symphonie lag die alte und neue Gewöhnung noch viel im Streit; bei der Eroica wäre sicher das Charakteristische zur vollen Darstellung gekommen, wenn sie nicht am Ende des Konzerts gespielt worden wäre, wo den Ausführenden die Frische der Empfindung bereits verloren war. Ueber eine Mendelsohn'sche Symphonie braucht man nach dem Gesagten nichts mehr zuzufügen. Auch Schumann's Symphonien werden hier gut aufgeführt, die drängende Hast, das beständige Suchen

tischen, sozialen und nationalen Zuständen der Vergangenheit und der Gegenwart einläßt, mußten wir uns hier wiederzugeben versagen, erstens schon des Raumes wegen, wohl aber auch weil sie den Leser zu weit ab von Frankfurt und seinen Musikleistungen, um die es sich hier handelt ablenkten. A. d. R.

nach frappantem Ausdruck iſt, wie eben geſchildert, den Künſtlern zu eigen geworden.

Ouvertüren wurden uns vorgeführt von Beethoven, Niels Gade, Ignaz Lachner und Heinrich Wolff. „König Stephan“ iſt ein Gelegenheits-Werk; Beethoven ſchrieb es zur Eröffnung des ungariſchen Theaters 1812. Der Text iſt von Kotzebue. Man ſieht die gezwungene Produktion des Hofpoeten. Beethoven konnte wohl nur in ſo fern damit einverſtanden ſein, als er Kaiſer Franz perſönlich ſchätzte; ſeine nahen Beziehungen zum kaiſerlichen Haus (Erzherzog Rudolf), die Verehrung, welche dieſes ihm zollte, ließen ihn wohl die Tendenz des Stückes überſehen. Er hat die ſangbaren Stellen theils als Melodram, theils als Chorgeſang komponirt. Die Ouvertüre iſt das Beſte am ganzen Werk und zeigt uns, daß Beethoven ſelbſt bei Gelegenheits-Ouvertüren eine beſtimmte Idee in logiſcher Folge durchführte. Die Ouvertüre zu „Michelangelo“ von Gade ſcheint in der Idee verfehlt, Michelangelo iſt uns durch keine einzige ſinnfällige That bekannt; ſein Wirken iſt rein geiſtig. Wenn Beethoven in ſeiner „Eroica“ auch an die geiſtige Wirkſamkeit des Helden denkt, ſo hat er dabei doch den Mann der phyſiſchen That im Auge (darauf deutet ſeine Widmung an Napoleon). Im Uebrigen iſt die Ouvertüre in Gade's bekannter Weiſe gearbeitet. Er iſt friſcher, urwüchſiger als Mendelsſohn, wenn er auch in der Darſtellungskunſt dieſes ſein Vorbild nicht erreicht. Ignaz Lachner hat ſich in ſeiner Ouvertüre zur „Loreley“ der Auffaſſung von Geibel und Mendelsſohn angeſchloſſen. Wir hören die Klage des ſchönen Weibes, das Jammern der verlaſſenen Geliebten, in das die Erinnerung an vergangenes Glück ſanfte Züge hineinmiſcht, der Schluß ſcheint auf Verſöhnung zu deuten. In Konſtruktion und Zeichnung zeigt ſich die Solidität, die man auch bei ſeinem Bruder Franz findet; hier iſt aber mehr Leben, mehr Schwung als in deſſen trockenen Suiten. Heinrich Wolff iſt Violiniſt (Konzertmeiſter) im Orcheſter. Früher hat er ſich viel Verdienſt durch ſeine Quartett-Aufführungen erworben. Seine Ouvertüre iſt ein recht hübſch gearbeitetes Werk, doch mehr Quartett- als Ouvertüre-Styl.

In's Einzelne der Ausführung kann ich nicht eingehen; die Ouvertüren werden in der Regel gut geſpielt. Das Theater-Orcheſter treibt dieſe Sachen alle Tage; es wäre deshalb zu verwundern, wenn ſie es ſchlecht machten. Eines Stückes muß ich hier noch erwähnen, ſowohl zum Lobe des Orcheſters, als zur Darlegung des guten Geiſtes, der in Frankfurt einzieht. An Mozart's Geburtstag wurde unter andern Stücken auch Gluck's Furientanz und Reigen ſeliger Geiſter aus „Orpheus“ geſpielt, die Aufführung der vorausgehenden Mozart'ſchen Symphonie hatte ein freudiges Behagen erregt, das durch die von Hill geſungene Arie noch geſteigert wurde. Wie ein Donnerwetter ſchlug der Furientanz in dieſe Fröhlichkeit. Die Hörer ſprangen von den Sitzen und ſtarrten in den Saal, das furchtbare Weltgericht erwartend. Erſt der Reigen der ſeligen Geiſter löst dieſen Schrecken; ein Sturm des Beifalls durchtodt den Saal, mit dem Höllenlärm um die Wette ſchreiend. Der Furientanz muß noch einmal herbei; und als wären ſie jetzt erſt aufgewacht, tobt der Sturm von neuem. Beethoven's „Gratulations-Menuett“ und Mendelsſohn's Symphonie, die nachfolgten, obgleich jedes in ſeiner Weiſe gefiel, vermochten den Eindruck nicht zu ſchwächen: Gluck's Idee war's, die der Hörer mit nach Haus nahm. Das war für Frankfurt ein großer moraliſcher Sieg!

Laſſen Sie mich noch Einiges über die Virtuoſen ſagen. Den beſten freilich, Ernſt Pauer, habe ich nicht gehört; das Urtheil Sachverſtändiger war aber ein übereinſtimmendes Lob ſeiner fein durchdachten Vorführung des Hummel'ſchen H-moll-Konzertes. Ernſt Lübeck (aus Paris) zeigte ſich als geiſtig entwickelten vielſeitigen Künſtler, der ſeinen Stoff beherrſcht, die Idee klar und deutlich darſtellt, dabei ſo viel Fülle und Glanz des Tons gibt, daß er eine große Zuhörerſchaft hinreißen kann. Aus ſeiner Darſtellung ſieht man aber, wie bei Pauer, daß er Beſſeres geben kann, als er brachte. Er ſpielte ein Konzert von Weber und ein paar unbedeutende Sachen von Chopin. Ich habe ſeit Jahren noch keine Beethoven'ſche Sonate öffentlich gut ſpielen hören. Es ſcheint, die Herren halten es unter ihrer Würde, oder verkennen den Geſchmack der Frankfurter. Unſere großen Schauſpieler ſpielen immer unſere großen Helden; darum leben ſie auch als Fauſt, Hamlet, Tell im Gedächtniß des Volkes. Gelegentlich ſpielen ſie auch einmal den Königsleutnant, Narciß, u. dgl.; doch dominirt das Heldenhafte. Unſere Klavier-Virtuoſen verſteigen ſich nie über den „Königsleutnant“ oder „Narciß“ — kein Wunder, daß kein Helden-Ruhm ihnen folgt! — Hr. Jaques Roſenhain aus Paris war auch einmal da und beglückte uns eine halbe Stunde mit einem eignen Konzert. Roſenhain ſoll früher beſſer geſpielt haben als jetzt; ſein diesmaliges Auftreten, ſeine Kompoſition wie ſein Spiel ließen aber erkennen, wie ein zehn oder zwanzigjähriges Salonleben die geſunde Lebensanſchauung zerſtört. Da war keine Spur von Poeſie oder

kritiſchem Verſtändniß, die allergewöhnlichſte Phraſenmacherei, die ſelbſt nicht einmal mehr — um einen Effekt ſich bemühte. — Hr. Auer, Violiniſt aus Düſſeldorf, und ſein Landsmann J. de Swert, Celliſt, beide jugendliche Konzertmeiſter, ſchienen aus einer Schule zu ſein. Geſchraubtes Pathos und ohnmächtige Sentimentalität ſind ihre hervorſtechenden künſtleriſchen Eigenſchaften; großes Selbſtvertrauen und Eitelkeit ob ihres „Sayn-Sayn-Vierhuſen'ſchen Konzertmeiſters" die Zugaben. Sie konnten uns keinen ſonderlichen Reſpekt vor Düſſeldorf einflößen.

Von Sängern hörten wir Frl. Orgeni, Frl. v. Pöllnitz, Fr. Skalla-Borzaga, Fr. Fabdri-Mulder und Hrn. C. Hill. Frl. Orgeni und v. Pöllnitz ſind, ſo viel ich weiß, Schülerinnen von Fr. Viardot-Garcia. Frl. Orgeni beſitzt große Tonſchönheit, auch Empfindung, um gewiſſe ſentimentale Stimmungen auszudrücken; zur Charakteriſirung verſchiedener Situationen fehlt aber das äſthetiſche Verſtändniß. Frl. v. Pöllnitz hat, wie es ſcheint, zu anſtrengende Uebungen gemacht, ſo daß ſie über ihre Stimme nicht völlig frei gebieten kann. Beiden Damen wäre weiteres Studium zu empfehlen. Fr. Skalla-Borzaga hat eine ſchöne Stimme; vorzüglich in der mittleren Lage ſind die Töne rein und hell, in der höheren weniger entwickelt. Aber man findet auch kein Motiv zum Gebrauch der höheren Töne, keine Leidenſchaft. Vielleicht ſind durch übermäßige Anſtrengung die oberen Töne geſchwächt und die Sängerin hat dieſe auf Koſten der Darſtellung geſchont. Fr. Fabdri Mulder iſt eine techniſch vortrefflich entwickelte Sängerin; in einem gewiſſen Kreis von Lebens-Anſchauungen kann ſie auch charakteriſiren. Sie erhebt ſich aber ſelten über die Schauſpieler-Manier. Hr. Hill iſt jetzt faſt unſer einziger Baſſiſt und auch von den Tenoriſten können wenige mit ihm um die Wette ſtreiten. So ſehr wir uns über ſeine Vortrefflichkeit freuen, ſo wünſchten wir ihm doch einige Rivalität. Ein viel geprieſener Sänger wird zu leicht ſorglos und ehe er's ahnt, wird er dem Publikum alt, weil er ſich nicht weiter entwickelt. Dieſer Tage war Hr. Denner aus Kaſſel hier, ein poeſiereicher, verſtändiger Sänger (Tenor). Hill hat niemals ſo hübſch geſungen, wie im Wettſtreit mit dieſem wackeren Kämpen.

Stuttgarter Opernbericht.

Spohr's „Fauſt" und Doppler's „Wanda".

I. — Die beiden in meiner letzten Mittheilung angekündigten Opernovitäten ſind raſch genug in Scene gegangen, und es iſt in der That erfreulich, gegenüber ſo mancher größeren Operndühne darauf hinweiſen zu können, daß mit Ausnahme des September und November bis jetzt noch jeder Monat der laufenden Saiſon entweder eine Neuigkeit oder eine Neueinſtudirung in der Oper aufzuweiſen hatte. Spohr's „Fauſt", die dritte unter den diesjährigen Repriſen, ging am 19. Februar, Doppler's „Wanda", die zweite Novität der Saiſon, am 6. März in Scene.

Die Spohr'ſche Oper wurde zuletzt vor etwa zwanzig Jahren, und damals noch in drei Akten, gegeben. Mannigfache ſchöne und wirkſame Einzelnummern haben dieſe Oper ſeit ihrem Entſtehen beliebt gemacht und ſo manches Jahrzehnt in lebhafter Gunſt bei dem Publikum erhalten. Manches daraus iſt auch noch heute in Konzertprogrammen u. ſ. w. mit Recht willkommen, theils durch Styl und charakteriſtiſche Färbung, die ſich beſonders im zweiten Akte, im Hexenſabbath in H-dur u. a. zeigt, theils, wenn auch ſeltener, durch den Reiz und die Zartheit der Melodien, wie im Duett zwiſchen Röschen und Fauſt, in der F-dur-Arie Fauſt's „Liebe iſt die zarte Blüthe" u. a. m. beſonders im erſten Akt. Allein die Oper als ein Ganzes neuaufzuerwecken, dürfte trotz des ziemlich lebhaften Beifalles, den ſie hier fand, kaum ein glücklicher Gedanke zu nennen ſein. Unwillkürlich tritt uns dieſer Fauſt-Don-Juan neben Mozart's einzige Tonſchilderung, dieſes Typus nuerſättlichen Lebensgenuſſes, und da erſcheint denn unſerer, mit Bewußtſein zu Mozart's genialer Naturfülle zurückgekehrten Zeit der Gedanke, mit Spohr's Mitteln 27 Jahre nach Mozart's Meiſterſchöpfung noch ein Seitenſtück zu derſelben im Gewande der Fauſtſage zu ſchreiben, nothwendig befremdlich und nur geeignet, ſich ſelbſt das Urtheil zu ſprechen. Was uns hier ernüchternd berührt, iſt nicht nur die einförmige Modulationskünſtelei ſtatt des lebendigen Fortſchrittes der Muſik, oder die unliebſame Eigenheit, welche die Singſtimmen weſentlich Klarinetten und Geigen gleichſtellt und ſie öfters nur zur Verſtärkung des Orcheſters zu benutzen ſcheint (in Mephiſto's Part u. a. ſonſt); auch nicht nur die Schwäche des Meiſters in höherer dramatiſcher Erfindung, wodurch ſelbſt bei einem dramatiſchen Libretto wie „Jeſſonda" die Erſchöpfung großer Seelenbewegungen ausgeſchloſſen

Digitized by Google

wird: ſondern es iſt überdies der Umſtand, daß jene Mittel, durch welche die romantiſche Oper — deren früheſte unſer „Fauſt“ iſt — die Schwäche der muſikaliſchen Erfindung erſetzte, für uns nicht mehr neu und imponirend, ſondern vielmehr in jeder Weiſe ſeither überboten ſind, ja zum Theil durch koloſſalen und einſeitigen Mißbrauch, zu dem ſie fortſchritten, ihren Reiz großentheils eingebüßt haben. Doch würde all dies, wie ſo manche gute Mittelwaare, gerne noch hinzunehmen ſein, wenn nicht der kindiſche Unſinn des Libretto jener Halbheit und den kleinen Motiven der Muſik allzu fördernd zur Seite ſtände, und ein bleibendes Intereſſe unmöglich machte. Das böſe Prinzip in Mephiſto, Ritter Gulf und Fauſt hat überall die Intention, als Scheuſal zu erſcheinen, bringt es aber ſtets nur zur größten Ritterlichkeit des Benehmens, ſo daß an Bosheit gar nicht zu denken iſt, und die einzige einem Verbrechen ähnliche That iſt das unglückliche Duell Fauſt's mit Oktavia-Valentin (Ritter Hugo). Mephiſta ſteht ſogar mit Gott außerordentlich gut, da er ihn frei im Munde führt, und über ſeine Blitze auf's freigiebigſte disponirt. Der Grund, weshalb Ritter Gulf vom Teufel geholt wird, iſt nur ein Bequemlichkeitsgrund, die Gefälligkeit Fauſt's nämlich gegen Ritter Hugo, dem er den Angriff auf die Burg erſparen will. Dan Juan-Fauſt, dem ſein Röschen vor Liebe nachläuft, will das unſchuldige Kind heirathen und vergißt es über der ſchönen Kunigunde; als er jedoch ſpäter ſieht, daß Kunigunde auch nach Hugo's Tod ihn nicht mag, erkennt er, daß er ja nur ein Herz — ſein Röschen — brauche, um glücklich zu leben — und gerade in dieſem Augenblicke muß Röschen die Geduld verlieren und ſich in den Rhein ſtürzen, müſſen ſeine Freunde bemerken (obwohl er ſchon im erſten Akt durch die Decke des Zimmers gefahren war), daß er zaubern könne, und ihn verlaſſen, muß der Teufel, zu Fauſt's größter Verwunderung, ihn holen kommen — nachdem er weder Röschen, noch Kunigunden, noch irgend ſonſt ſichtbare Freuden in dieſem Lebenslauf gewonnen hat! — Die Ausführung war leider ungleichen Kräften anvertraut. Fr. Leiſinger (Kunigunde) excellirte beſonders in der großen Arie in B-dur und gab die beſte noble Darſtellung tragiſcher Leidenſchaft. Hr. Schütky (Fauſt) genügte, — unter Auslaſſung der verſchiedenen, ſeiner markigen Stimme nicht zuſagenden Fioriturен, — ſoweit ſein ruhiges ſchauſpieleriſches Portament dies zuließ. Hr. Robiczek (Mephiſto) diſtonirte wie gewöhnlich und ſah faſt wie ein Kohlenbrenner aus; Frl. Trüſchler (Röschen) aber vernichtete den beſten Theil der Wirkung dieſer Oper durch eine troſtlos ſchlaffe Darſtellung ohne allen Ausdruck von Idealität. Eine beſſere Rollenbeſetzung wäre möglich geweſen. Die kleineren Partien endlich waren, bei vorhandenen beſſeren Kräften, völlig ungenügend beſetzt, namentlich Wohlhalt durch einen keines Solavortrags fähigen Choriſten. Auch die Ausſtattung war gering: der Blocksberg — nachdem bei der Einübung des Beſenreitens ein Unfall erfolgt war — die Höllenteufel u. ſ. w. auffallend ärmlich, nur der Brand des Schloſſes Gulf's erträglich, obwohl auch hier Gulf keineswegs von der Mauer herabgeſtürzt wurde, ſondern auf den Vorplatz des Schloſſes, ganz allein und ohne Reiſige kampfluſtig herauskam, um von Fauſt vor die Bruſt geſtoßen und mitten auf der Bühne zwiſchen ſeinen ihn neugierig umſtehenden Feinden von den Teufeln gejagt, eingefangen und geholt zu werden!

Die zweite Novität, „Wanda“, romantiſche Oper in drei Akten von Bakody und Prechtler, Muſik von Franz Doppler, bildete hiezu einen ſtarken Gegenſatz; der Glanz bei ihrer Aufführung war ein ungewöhnlicher, wozu theils die ſehr reiche Ausſtattung an Perſonal, Koſtümen und Scenerie, theils die Feier des königlichen Geburtsfeſtes ſelbſt beitrug. Dieſe Feier, mitten in einer kürzlich eingefallenen Hoftrauer (um die verwittwete Königin der Niederlande) wurde für den geſammten Hofſtaat die erſte Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner neuen Koſtümpracht, nachdem derſelbe in ähnlicher Weiſe wie das Heerweſen durch die umfaſſenden, ſeit dem Regierungswechſel mit hingebendem Fleiße verfolgten Kleidungs- und Etiketten-Reformen einer veränderten Ausſtattung unterzogen worden war. So geſellten ſich nun die gänzlich neuen, gegen die frühere Tracht meiſt dunkleren Militäruniformen aufs ſchönſte mit den kaum fertig gewordenen himmelblauen, mit breiten Silberſtreifen beladenen Hofuniformen, deren Schnitt und Stulpärmel das höfiſche Ritterthum des Mittelalters zurückzurufen ſchienen, über das ſie jedoch ſchon durch die auf der Bruſt angebrachte Galerie von Orden unzweifelhaft ſich erhoben, während andererſeits das wellenförmige, von den Staatsuniformen fremder Geſandten ſparſam paralyſirte Kleidermeer reich geſchmückter Damen, meiſt in den Leibfarben der Königin (weiß und blau), das ausgleichende und vermittelnde Medium für beide bildete. Dieſer glänzende Anblick unter feſtlicher Beleuchtung des Hauſes und bei der Ueberfüllung aller Räume mußte das Herz jedes Unterthanen des „Königreiches“ mit ſo gerechtem Stolze erfüllen, daß der zu früh, bei dem Eintritt von Hof-

beamten in die geweihten Räume, losbrechende Feſtgruß nur den getreuen Ausdruk für das Maß der allgemeinen Hingebung bildete. Auch kann man wohl nur unter ſo günſtigen Umſtänden den Sinn der Etikette verſtehen, nach welcher an ſolchen Feſttagen keine Aeußerung des Publikums über die Schauſpieler oder über die vorgeſtellte Handlung laut werden darf, da in der That die Stimmung hierunter leiden, die Aufmerkſamkeit von der eigentlichen Feier abgelenkt werden könnte. Die Oper ſelbſt litt freilich bei ihrer erſten Aufführung unter dem Drucke dieſes bewegungsloſen, feiernden Schweigens, doch kam es ihr dafür um ſo glänzender zu gut, daß ſie mit Fortunat's Wünſchelruthe den Polen auf der Scene eben jenen Hauptgegenſtand, die Feier unſeres Königs, in den Mund legte. Denn bei der Aufforderung des Herolds an das Volk, zu Hilfe gegen die Türken zu ziehen, trennte ſich Hippolyt, der junge Polenheld, vom Chore (eine Erfindung unſers Correpetitors Hrn. W.), um begeiſtert zu ſingen:

Für den König, unſern Herrn,
Geben wir das Leben gern,
Ja den Eid wir erneu'n,
Furchtlos ſtets und treu zu ſein!

und das Volk auf und vor der Bühne, als es dieſen Sinnſpruch des württembergiſchen Königswappens vernahm, fühlte nunmehr ſich in Recht und Pflicht zu einem um ſo ſtürmiſcheren Applauſe. Bei der Wiederholung der Oper ſodann, welche ſchon am zweitfolgenden Abende ſtattfand, wurde der Komponiſt, der von Wien hier anweſend war, ſchon nach dem erſten Akte gerufen, und durch Beifall und Gunſtbezeugungen reichlich für das Schweigen bei der erſten Aufführung entſchädigt. Auch erhielt Hr. Doppler vom Könige, welcher großer Muſikfreund iſt und äußerſt lebhaften Antheil an der Oper nahm, die große goldene Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft mit der Erlaubniß, ſolche am Bande des Ordens der württembergiſchen Krone tragen zu dürfen.

Doppler's Muſik hat jedenfalls eine ebenſo originelle wie intereſſante Seite, die rhythmiſche Behandlung nämlich, deren Ausbildung nicht nur die hervorſtehenden nationalen Weiſen verſchiedener Volkstemperamente zu Ausdruck und Geltung bringt, ſondern auch im Ganzen ſich durch das melodiſche wie durch das gewiß ſtark vertretene polyphone Element der Muſik in oft ſeiner Empfindung beſtimmend, durchdringend hinzieht, ja gelegentlich ſelbſt zur Spielerei mit dem Takte ausartet. Das melodiſche Element iſt in nicht zu läugnender Weiſe vorhanden, aber es bleibt meiſt in leichtem Style, es verliert, ohne trivial oder unedel zu werden, ſich gern in die angenehme Phraſe. Die Erfindung wendet ſich mehr dem Rhythmus und der Inſtrumentation zu; in dieſen Elementen excellirt die Oper und durch ſie bringt ſie bemerkenswerthe charakteriſtiſche Wirkungen hervor, denn auch die Behandlung des Orcheſters iſt, Ausnahmen abgerechnet, geſchickt zu nennen. Wo große tragiſche Momente, wie im zweiten Aktſchluß oder im dritten Akt, ihren Ausdruck verlangen, bleibt freilich die tiefer greifende Wirkung aus, da überhaupt die Muſik weder die lyriſchen noch die dramatiſchen Bewegungen bis zur Individualiſirung durcharbeitet. Friſch und lebendig aber, eingänglich und anſprechend tritt uns das generelle Leben der Luſtigkeit oder Freude, des Patriotismus, des Muthes, der Sehnſucht u. ſ. w. entgegen, und führt uns in ausreichender Erregung und Befriedigung, oft in pragmatiſcher Ausdruckskürze, durch die wechſelnden Phaſen der Handlung hindurch. Die öfters gar zu dicken Inſtrumentaleffekte wechſeln dabei mit der einfachſten Behandlung angenehm ab, und gerade diejenige Nummer, welche wir unter allen Stimmung und Charakter haltenden weitaus am höchſten ſtellen, das Gebet des Derwiſch, verdankt ſeine durchgreifende Wirkung — nach einer kurzen charakteriſtiſchen Introduktion durch engliſch Horn und Flöte — der unbegleiteten Menſchenſtimme, der einfachſten Nachahmung der Natur und der poetiſchen Wahrheit. Es ſpricht ſich in dieſem Gebete der echte Charakter des Muſelmanns mit ſeiner Zartheit und faſt weiblich ſich hingebenden Empfindung, mit der Breite ſeines Naturgefühls, und wiederum mit der glühenden Innigkeit und der Fähigkeit ſtoßweiſe aufflammenden Fanatismus ganz wundervoll aus; und es iſt zu bedauern, daß das Einſetzen des Mittelſatzes dieſe Stimmung bemerkbar ſtört und trübt. Eine getreue Nachahmung der eintönigen und doch wunderbar zwingenden Gebetchöre der Muhammedaner hätte an dieſer Stelle eine ganz andere Wirkung hervorgebracht! — Was die erwähnte praktiſche Selbſtbeſchränkung der muſikaliſchen Bewegungen betrifft, ſo wird ſie durch den außerordentlichen Pragmatismus des Libretto's theils unterſtützt und theils hervorgerufen. Daſſelbe will keine Minute Zeit verlieren und nur Weſentliches an Weſentliches reihen, wodurch denn zuletzt die Schlußkataſtrophe mehr betäubend als klar und löſend wirkt.

Gegen die Beſetzung auch dieſer Oper ließe ſich berechtigte Einſprache erheben; namentlich war der Part des Derwiſch, den H. A. Jäger ſang, wie geſchaffen für das herrliche mezza voce des älteren Bruders Hrn. F. Jäger. In den Balladile's hatte Hr. Balletmeiſter

Harſchelt diesmal ganz Außergewöhnliches geleiſtet, insbeſandere waren die Shawl-Kombinationen im zweiten Akt überraſchend geſchmackvoll. — Die zweite Aufführung beſeitigte die in der erſten auffällige Unſicherheit einzelner Sänger, und erweckte allgemein ein erhöhtes Intereſſe, was für den Gehalt der Oper ein offenbar günſtiges Zeugniß ablegt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16. — 29. März: „Ein geadelter Kaufmann". — „Peinzeſſin Montpenſier" (4 Mal). — „Die Neuberin". — „Ein Glas Waſſer". — „Ein Kind des Glücks". — „Gabriele", „Mit der Feder" und „Eine Toſſe Thee". — „Die Memoiren des Teufels" und „Das hohe C". — „Die Makkabäer". — „Dorf und Stadt". — „Des Meeres und der Liebe Wellen". — Ein Mal (Feſttag) geſchloſſen.

„Prinzeſſin Montpenſier" macht volle Häuſer. Ein immerhin zu beachtendes Reſultat, aus welchem wir geneigt ſind zu folgern, daß wir nicht Unrecht hatten, die techniſchen Qualitäten des Stückes — Leben, Bewegung, wirkſame Theaterkaups, knallende Aktſchlüſſe, effektvolles Kolarit in der Schilderung der Parteiungen — ausdrücklich hervorzuheben. Ueber die tief eingreifenden Mängel in Allem, was eigentlich den Kern des Dramas bilden ſoll, konnten wir uns auch bei wiederhalter Anſchauung nicht beruhigen. Das Publikum ſcheint dies indeſſen nicht zu empfinden, der Erfolg bleibt ein unbeſtreitbarer, und die Wiederholungen der „Mantpenſier" werden jetzt nur durch die Abweſenheit des Frl. Walter, welche ihren jährlichen Urlaub antritt, ſiſtirt. Bei dieſen Wiederholungen ſpielte Hr. Lewinsky ſtatt des erkrankten Hrn. Förſter den Calbert, wußte aber die Miſchung von Geradheit, Gutmüthigkeit, äußerlich trockenem Ernſt und innerlich lebendigem Antheil nicht ſo glücklich wiederzugeben, wie ſein Vorgänger.

Neubeſetzt erſchien „Die Neuberin" von E. Ritter, ein Stück, welches ein charakteriſtiſches Zeit- und Menſchengebilde in geſchickter Mache vor uns aufrollt, die eigentlich dramatiſche Entwicklung aber ſo ziemlich vermiſſen läßt. Fr. Rettich iſt wohl nicht mehe in den Jahren, welche ſie zum Weiterbeſitz dieſer ihrer alten Glanzrolle berechtigen; indeſſen glauben wir nicht, daß irgend eine ihrer Kalleginnen ſelbe auch nur annähernd ſo gut ſpielen würde. Fr. Rettich war und und iſt uns immer gerade in ſolchen Rallen am liebſten, welche, wie dieſe Neuberin, Geiſt und Herz hinter etwas derben Formen verſtecken und den „Sentiments" gae keinen Spieleaum laſſen. Die Künſtlerin charakteriſirte denn auch vortrefflich und einzelne ihrer energiſchen Reden waren auf das wirkſamſte gefärbt. — Nicht dasſelbe vermögen wir von Hrn. Löwe zu ſagen, der den Gottſcheb zwar in würdige Farmen kleidete, den Humor der Gelehrten-Pedanterie aber, wie uns dünkt, nicht ſcharf genug hervortreten ließ. Ein gutmüthiger Neuber war Hr. Arnsburg, ganz ſo harmlos, wie er ſein ſollte, ohne irgendwie zu übertreiben; in der Scene bei Gottſcheb, wo Neuber lebensgefährlich krank im Seſſel lehnt, war ſein Mienenſpiel — der Blick des einfältig-treuen Mannes, dem es nue um den Anblick und die Zufriedenheit ſeines ihn beherrſchenden Weibes zu thun iſt, — ganz vorzüglich gelungen. Hr. Arnsburg war hier ein würdiger Nachfolger Fichtner's. — Die übrigen Rollen fanden an Frl. Mathes, Fr. Kaberwein, den HH. La Rache, Rettich, Franz Kierſchner paſſende Repräſentanten.

Operntheater.

16. — 31. März: „Die luſtigen Weibee von Windſor". — „Dinoroh" (5 Mal). — „Paquerette", Ballet von Saint Léon, neueinſtubirt (2 Mal). — „Die Hugenotten". — „Die Zauberflöte". — „Waldfräulein". — „Wilhelm Tell". — „Das übelgehütete Mädchen" (ſtatt „Dinorah" wegen Unpäßlichkeit des Frl. v. Murska eingeſchoben). — „Dom Sebaſtian". — „Die Stumme von Portici". — Ein Mal (Feſttag) geſchloſſen. — Frl. Murska, Hr. Eppich und Hr. Steger als Gäſte.

Die Wiederhalungen dee „Dinarah" erfreuten ſich auch ferner noch reichlichen Zuſpruchs und vielfacher Anerkennung. Eine Wiederhalung, der wir beigewahnt, zeigte uns Hrn. Beck viel ſicherer als das erſte Mal, Hrn. Eppich maßvoller, Frl. v. Murska dagegen nicht dispanirt, vielmehr aft ſchwankend in der Intonation. Sie hatte übrigens Tags vorher die Känigin in den „Hugenatten" geſungen, und mag wohl ermüdet geweſen ſein. — Das Enſemble war auch ſchon viel ſchwächer als bei der erſten Varſtellung. Diesmal wurde im dritten Akt das Bakalquartett (Jäger, Mäher und zwei Hirtenknaben), welches das erſte Mal ausblieb, geſungen, aber ſo falſch, daß es beſſer weggeblieben wäre. Hr. Campe ſchien dafür verantwartlich zu ſein. Hr. Rakitansky ſang ſeinen Jäger mit ganz ungebührlicher Schläfrigkeit.

Digitized by Google

Eine Reprise in Balletfach — „Paquerette“ — kam, wie es scheint, ganz ohne Erfolg zum Vorschein.

Das Gastspiel des Hrn. Steger, welcher an Hrn. Wachtel's Stelle engagirt werden soll, brachte nur den Raoul, Arnold und Masaniello. Am ersten Abend soll der früher hier so beliebte Tenorist nicht bei Stimme gewesen sein; auch war ja sein Raoul stets eine seiner schwächeren Leistungen, wogegen seine Arnold, Eleazar, Masaniello, Cortez, zur Blüthezeit seiner Stimme, die er damals mit wunderbarer Leichtigkeit in jeder Tonschattirung emittiren konnte, in guter Erinnerung standen. Als Arnold soll denn Hrn. Steger auch jetzt noch gefallen haben.

Josefstadt.

Am 24. März zum ersten Mal: „Die Regentrude und das Feuerwichtel“, Phantastisches Märchen in 2 Abtheilungen, mit Gesang, Tanz und Tableaux (nach Storm's Märchen) frei bearbeitet von Therese Megerle. Musik von Storch.

G. — Mit der Bearbeitung von Märchen für die Volksbühne unserer Tage hat es seine Schwierigkeiten. Unseres Erachtens gibt es bloß zwei Wege, welche dabei zu einem Ziele führen. Entweder man läßt ihnen mit allem Aufwande von Poesie und mit Herbeiziehung alles operistischen Behelfes an Scenerie und Dekoration das Nebelgewand ihrer ursprünglichen Gestalt, oder man legt ihnen, unterstützt von einem reichen Witz und Humor, die Schalksnarrenjacke der Travestie an. Beide Wege führen zu einem dankbaren Publikum. Weniger aber läßt sich dies von einem Versuche erwarten, der weder Fisch noch Fleisch, zwischen beiden Wegen im Zickzack hin und her lavirt und bald mit dem einen, bald mit dem andern Geschmacke kokettirt. Fr. Megerle ist mit ihrem neuesten Produkte diesen Mittelweg gewandert, weil ihr für die beiden andern die Kraft fehlt. Sollte sie aber, was wir kaum glauben, den lauten Beifall der Galerie auf sich beziehen, so eignet sie sich ganz einfach einen Besitz an, worauf nur der Dekorateur Anspruch hat. Die Fr. Autorin that ihr Möglichstes, um das frische Märchenkolorit der Handlung zu verwischen und durch den bekannten Spinnstubenteint zu ersetzen, was besonders im Palaste der Fee Eitelkeit und im Goldreiche unangenehm bemerkbar wird. Ebensowenig wurde irgendwo ein kecker Griff in's wirkliche Leben sichtbar. Die schon längst abgegriffenen Gestalten des Gerichtsschreibers und Grundwächters konnten doch unmöglich dafür gelten.

Unter den Darstellern hatten außer Fr. Berg nicht viele Gelegenheit, besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Fr. Berg scheint in Folge der hervorragenden Beschäftigung, die sie auf der Josefstädter Bühne findet, immer mehr Geschmack und Verständniß für ihren Beruf zu finden. Von Frl. Sternau wollte es uns dünken, als verlegte sie ihren Feensitz in etwas gar zu lerchenfelderisch-menschliche Nähe. Etwas weniger davon wäre der Fr. Autorin mehr zu Statten gekommen. Die HH. Keppler und Haller brachten die bekannten Figuren des Gerichtsschreibers und des Grundwächters zu vollkommener Geltung. Die dekorative Ausstattung macht dem guten Willen der Direktion alle Ehre. Nur könnte im Interesse der Nasen des Publikums mit dem Pulvergestank etwas sparsamer umgegangen werden.

Wiener Konzertbericht.

Akademischer Gesangverein.

Konzert am 25. Februar.

⁄. Die Hauptnummer dieses Konzertes war eine Novität von Belang, denn sie führte einen jungen Komponisten, eines der relativ hoffnungsreichsten Talente des außerösterreichischen Deutschlands zum ersten Mal unserm Publikum vor. Der akademische Verein hätte übrigens dem Interesse, welches sich dieser Novität zuwandte, durch eine etwas geschmackvollere Wahl der vorhergehenden Nummern keinen Abbruch gethan. Nur das „altfranzösische Weihnachtslied“, gesungen von Fr. Dustmann mit Chor, hat einigen Werth, obwohl unter seines Gleichen auch nicht hervorragend. Lachner's „Sturmesmythe“ dagegen, schon aus früheren Aufführungen bekannt, fängt würdig an, verrinnt aber alsbald im Sande der Alltäglichkeit, K. M. Weber's „Schlummerlied“ (Gedicht von Castelli) ist herzlich unbedeutend und das „Lied des Pagen“ aus Shakespeare's „Wie es euch gefällt“, Chor von E. S. Engelsberg, instrumentirt von Weinwurm, schwankt anmuthlos zwischen unschuldigem Liedertafelfutter und herausforderndem Schnadahüpfel, und nahm sich besonders nach dem „Weihnachtslied“ sehr unpassend aus. Dem ungeachtet ward es von überfreundlichen Händen lebhaft applaudirt und vom Dirigenten sofort zur Wiederholung gebracht, weßhalb wir die kurze Strophe, aus der es besteht, statt drei-, sechsmal zu hören bekamen.

Der junge Komponist, der eigens nach Wien gekommen ist, um eines seiner größeren Werke vorzuführen,

iſt Max Bruch, ein Schüler Ferdinand Hiller's, ſomit aus der Mendelsſohn'ſchen Schule hervorgegangen, in den muſikaliſchen Kreiſen Deutſchlands freundlich bekannt durch kleinere und größere Geſangskompoſitionen, zuletzt auch durch ſeine Oper „Loreley“ (auf den Text, welchen Geibel einſt für Mendelsſohn beſtimmt hatte), welche ſelbſtverſtändlich nicht bei uns, wohl aber in Köln, Hamburg, Mannheim mit Erfolg gegeben wurde. Seine „Frithjofsſcenen“, um die es ſich hier ſpeziell handelt, waren kürzlich in Leipzig mit Erfolg gegeben worden und hatten ſich nun auch bei uns ehrender Anerkennung zu erfreuen. Die Kompoſition behandelt ſechs Situationen aus dem bekannten Gedicht von E. Tegnér. Der Stoff erſcheint, in dieſer Art benützt, etwas dürftig und fragmentariſch, und wir unſererſeits können uns, im Intereſſe des jungen Komponiſten, nur entſchieden gegen die fernere Behandlung ſolcher Zwittergebilde ausſprechen, welche den Komponiſten fortwährend zwiſchen lyriſchen und dramatiſchen Intentionen, zwiſchen Vokal- und Inſtrumentalſätzen, zwiſchen Konzertſaal und Theater in der Irre herumführen. Ein ſtarkes, mit ſich einiges Talent wendet ſich naturgemäß beſtimmten, ſtrenggeſonderten Formen zu, wo es am beſten ſeine Eigenthümlichkeit ſtylvoll ausprägen kann. Abgeſehen von dieſem Bedenken, aber in einem gewiſſen Zuſammenhange mit demſelben möchten wir Hrn. Bruch die übermäßige Anwendung der arioſen Form an ſeinen „Frithjofsſcenen“ ausſtellen. Dieſes eintönige Mittelding zwiſchen Recitativ und Arie iſt eben eine Folge jener Wahl eines Stoffes, der ſeine muſikaliſche Form nicht ſchon wenigſtens annähernd mit ſich bringt, und thut dem Bruch'ſchen Werk in ſeiner Wirkung weſentlichen Schaden an.

Natürlich bringen wir dieſe Ausſtellungen gerade deshalb vor, weil wir der Meinung ſind, hier vor einem beachtenswerthen Talente zu ſtehen. Die „Frithjofsſcenen“ zeugen im Ganzen genommen von ziemlicher Empfindungskraft, welche nur nicht prägnant genug hervortritt, von ſeinem Sinn für Maß und Styl, endlich von ſehr tüchtigen und glücklichen Studien in der Behandlung der Chor- und Orcheſterſtimmen. Als das anmuthendſte Stück erſchien uns der vierſtimmige Geſang der Gefährten Frithjofs (vierte Scene).

Schade, daß gerade die letztgenannte Nummer ſchlecht, namentlich von Seiten des erſten Tenors mit unerquicklich ſchlotternder Stimme ausgeführt wurde. Die onſtigen Leiſtungen ſeitens des akademiſchen Geſangvereins und des Opern-Orcheſters, ferner der Soliſten, Fr. Duſtmann, Hrn. Hrabanek und Hrn. Hellmesberger, waren, unter des Komponiſten Leitung, lobenswerth. Namentlich nahm ſich Fr. Duſtmann, wie man es von ihr jederzeit gewohnt iſt, ihres Parts mit künſtleriſcher Wärme an.

Geſellſchafts-Konzerte.

Viertes Abonnement-Konzert am 26. Februar.

*. — Die Geſellſchafts-Konzerte zeichnen ſich in den letzten Jahren, gewiß nicht zu ihrem Vortheil, durch ihre kleinliche Buntheit aus; diesmal gar war das Programm aus lauter kurzen Kompoſitionen ſyſtemlos zuſammengewürfelt: Berlioz, Eſſer, Glinka, Mendelsſohn und Beethoven (nebſt ſchwediſchen Volksklängen) ſchienen ſich bei ihrem „zufälligen“ Zuſammentreffen einer über den andern zu wundern. Betrachten wir das Gebotene in Kürze, der gleichen Reihenfolge nach.

Man begann mit Berlioz's Ouvertüre zu „König Lear“: Einleitung großartig, Allegro mehr verworren als tief, theilweiſe effektvoll bei wenig Gehaltstiefe; Aufführung nicht tadellos, aber doch tüchtig.

„Des Sänger's Fluch“ Ballade von Uhland, komponirt von Eſſer, urſprünglich für Bariton mit Klavier, ſeither mit Orcheſterbegleitung geſetzt: gut gemacht, theilweiſe effektvoll, hat auch früherer Zeit viel Effekt gemacht, bedarf aber einer Männerſtimme; ſchade um die Zeit und die Lunge, die Frl. Bettelheim auf dies anſtrengende Stück gewandt hat; es glückte ihr nur theilweiſe; es fehlte faſt durchaus an prägnanter Färbung in Ton- und Wortausdruck.

„Kamarinskaja“, Orcheſter-Phantaſie über zwei ruſſiſche Volksweiſen von Glinka: eine nette Kleinigkeit, nicht bedeutend, aber fein kombinirt und hübſch gearbeitet; Aufführung gut.

Zwei Vokalchöre: Schwediſches Volkslied, einfachſchön, und Mendelsſohn's „Waldvöglein“, nicht bedeutend, beide vom Singverein außerordentlich rein und präzis geſungen, beide von dem allzu gefälligen Dirigenten zur Wiederholung gebracht.

Zum Beſchluß: Beethoven's ſog. Triple-Konzert Op. 56, ein im Ganzen ſchwaches, wenngleich in gefällige Formen gehülltes Werk, mit deſſen elegantem Schlußſatz (Polonaiſe) indeſſen ſich weit mehr machen läßt, als es diesmal der Fall war, denn die Aufführung erwies ſich, mit etwaiger Ausnahme des Hrn. Hell-

Digitized by Google

mesberger als eine ziemlich unglückliche; das Klavier vertrockuete förmlich unter Hrn. Dachs' Händen, das Violoncell war falsch gestimmt, was den ausdrucksvollen Vortrag des Hrn. Schlesinger beeinträchtigte, und die Auffassung im Ganzen ungemein matt, schläfrig, steif, trocken.

Das Ergebniß des ganzen Konzertes blieb somit nur die Erinnerung an eine Reihe von Musikstücken, die fast jedes für sich aus irgend einem Grunde interessiren konnten, so aneinander gereiht aber weder zusammenpaßten, noch jedes für sich die Kraft und den Werth hatten, in erfolgreichem Sinne den Ausschlag zu geben. — Daß Hr. Herbeck mit all' dem Einzelnen sich redlich abmühte, braucht schließlich bei dem auerkannten Eifer des trefflichen Dirigenten kaum noch gesagt zu werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Garderobe-Erloß. Dowison. Frl. Artôt. Gäste. Gutzkow-Abend. Hendrichs-Frage. Vorstodt-Theater). Die k. General-Intendanz macht, „vielfach ausgesprochenen Wünschen Folge gebend", die Anzeige: daß das Publikum „für Aufbewahrung der Garderobe sofort bei Abgabe derselben an die betreffenden Billeteinnehmer die entsprechende Vergütigung entrichten wolle". Dieser erneute Hinweis auf den Beutel des Publikums gedenkt damit zugleich „zur Verminderung des besonders von Taschendieben benützten Gedränges in den Korridoren noch beendigten Theatervorstellungen" beizutragen. Eine praktische Folge wird sicher obige Verordnung haben: Die Billeteinnehmer werden diese ihnen zugestandene Befugniß mit edler Freiheit ausbeuten, ohne dadurch in ihren Obliegenheiten dienstgefälliger zu werden. Logik möchte übrigens besagte Anzeige nicht beanspruchen wollen, denn welchen Zweck hätte wohl eine Baronsbezahlung des Garderobegeldes auf eine etwa zu erzielende Verminderung des Gedränges oder auf Fernhaltung von Taschendieben?! — Das Gastspiel Dawison's brachte bis jetzt die Rollen: Hamlet, Cartos, Bonjour, Mephistophetes, Shylock, Franz Moor; demnächst soll „Richard III.", hier noch nicht gespielt, folgen. Wir können uns um so mehr über diesen Künstler einer weiteren Erörterung enthalten, je weniger wir im Allgemeinen von der in den „Recensionen" über denselben gegebenen, sehr eingehenden Kritik abweichen. Dawison's Vorzüge und Verirrungen sind um zehn Jahre älter geworden, Poesie und Harmonie sind mehr denn je aus seinen Darstellungen entschwunden; des Künstlers Absicht geht zu offenbar stets darauf hinaus, einzig und allein seine Individualität in den Vorgrund zu stellen. Wie scharfsinnig weiß er nicht oft seine Erfolge durch eine unverwüstliche Bühnensicherheit zu erzielen, und wie kommt ihm die heute fast nur nach ätzender Aufregung lechzende Masse entgegen! Wie man auch über Dowison's Auffassungen den Kopf schüttelt, Stirn und Augen verwundert reibt, pro et contra sich erhitzt, der Zulauf zu dessen Gastspiel ist ein ungeheurer. So, wir könnten sogar auch deshalb ein Engagement Dawison's mit gutem Gewissen unterstützen, weil wir überzeugt sind, daß er das nothwendige Theilchen Sauerteig für unsere stagnirenden Schauspielzustände werden würde. Hr. Friedmann zeigte als Clovigo, Valentin und Hermann ziemliche Bildungsfähigkeit. — In der Oper sang Frl. Artôt zum ersten Male hier Gounod's „Margarethe" mit brillantem Erfolg. Die zum ersten Male in „deutscher Sprache" aufgeführte Oper Verdi's, „Rigoletto", hat im Ganzen eine freundliche Aufnahme gefunden. — In der Wilhelmstadt gastirte Hr. Hillwort als Mathias in Rosenthal's „Sannwendhof"; auch ist daselbst Hr. Wachtel zwei Mal als Chapelou aufgetreten. In der Viktoria trug die von der „Berliner Presse" veranstaltete Vorstellung für Gutzkow 1312 Thlr. ein, in welcher Fr. v. Bärndorf, Frl. Ungar, und die HH. Hendrichs, Mittell, Marks mitwirkten. Ein Prolog von Kleike ging dem „Urbild des Tartüffe" voraus. Hr. Hendrichs hat unterm 10. März v. J. eine „wahrheitsgemäße Klarlegung" seines Abgangs veröffentlicht, die — Hr. Held soll sie verfaßt haben — gegen eine „offiziöse" Notiz über ihn in der von Hrn. v. Lavallade herausgegebenen Statistik der k. Bühnen gerichtet ist. Hrn. Hendrichs' „nothwendige Erklärung" ist ziemlich empfindlich und spitzfindig in spirirt, und könnte möglicherweise eine thatsächliche Berichtigung noch nach sich ziehen. Neu: „Der Filz als Prasser". Gast: Frl. Bagdonoff. Bei Meyfel: „Ohne Heirath", „Zu ebner Erde und im ersten Stock". In der Vorstadt: „Philippine Welser". Bei Kroll gastirt die sogenannte Tänzergesellschaft des Hrn. Felix mit einer zum erstenmale gegebenen Posse: „Wein, Weib und Gesang", deren Nichts mit „Menschenfleisch" und „Couplets" illustrirt ist. Auch soll daselbst Sgra. Tredelli-Bettini mit einigen Genossen vier Mal singen wollen. — Der Wiener Sänger und Liederkomponist Hr. G. Hölzel gibt am 19. März eine Matinée in der Singakademie, von den HH. Dowison, Ehrlich u. A. m. unterstützt.

—sch— Leipzig. (Schauspielbericht. Frl. Ulrich. Heyse und Brachvogel. Hr. Grans. Shakespeare-Cyklus. Gutzkow-Abend.) Das im Januar begonnene Gastspiel des Frl. Pauline Ulrich aus Dresden setzte sich zunächst noch im Februar fort; wir sahen die in so mancher Hinsicht wirklich treffliche Künstlerin noch als Donna Diana und Maria Stuart, zwei Leistungen, von denen wir ersterer den Vorzug vor letzterer geben. Für die schottische Königin hat die mehr nach der Seite des Feinen, Zierlichen neigende Dame nicht heißblütiges Naturell, nicht dämonischen Zug genug, wogegen ihr das gefällige Lustspielpathos der stolzen, spröden Spanierin vollkommen zu Gebote steht. Neben ihr gab im Schiller'schen Drama noch Hr. Honisch als Leicester, sowie Hr. Deutschinger als Burleigh ganz Leidliches, während der Mortimer des Hrn. Herzfeld durchaus verfehlt, stylos, karrikirt erschien, und Frl. Huber, eine wackere Darstellerin der Mütter, für Elisabeth doch gar zu sehr allen äußerlichen Reizes entbehrte. Hr. Honisch war auch als Don Cäsar in dem Moreto'schen Stück eine ansprechende, männlich edle Gestalt und Hr. Cloor

fand für den Schalk Peein recht glücklich den abgeſchliffenen, leicht und keck humoriſtiſchen Ton. Dieſer junge befähigte Mann trat im vergangenen Monat noch mehrmals ſehr erfreulich in den Vordergrund, ſo namentlich als Ludwig XIV. in „Prinzeſſin Mantpenſier“ und Jude Henach in „Hans Lange“. Das waren Beides Figuren von ausgeprägter Charakteriſtik, ſcharfer Nüancirung und gelungener Maske. Die betreffenden Stücke, deren Vorführung bei ihrem Rundgang über ſo ziemlich alle deutſchen Bühnen die hieſige ſelbſtverſtändlich ſich auch nicht entziehen konnte, ſind Ihnen ſchon bekannt, und ſie bedürfen in d. Bl. alſo nicht noch Beſprechung meinerſeits; es genüge zu konſtatiren, daß dem Leipziger Publikum Paul Heyſe's friſch und kraftvoll kanzipirter, von geſundem Realismus durchdrungener „Hans Lange“ viel ſympathiſcher erſchienen iſt, als Brachvogel's ſtellenweiſe wohl blendendes und ſo zu ſagen verblüffendes, im Ganzen aber doch innerlich leeres, unbefriedigend laſſendes und bizarr geſtaltetes Zwitterding von hiſtoriſcher Tragödie und Konverſationsſtück. Aus der Darſtellung beider heben wir beſonders Hrn. Hock als Hans Lange hervor, eine Erſcheinung voll Saft und Kraft, voll Gemüth und Humor, voll Energie und Mutterwitz, wie ſie der Dichter wollte. Auch Hr. Deutſchinger als Pommer'ſcher Falſtaff, Junker v. Krakow, erfüllte alle Intentionen des Verfaſſers, was hingegen von dem Liebespaar in jenem zweiten Drama nicht zu ſagen war. Frl. Gröſſer und Hr. Honiſch ermangelten des pikanten Kolorits altfranzöſiſcher Charakterporträts. — Noch ein anderer Gaſt, nach Frl. Ulrich, kam uns aus Weimar: der dortige langjährige Heldenſpieler und Banvivant, Hr. Grans, ein ſehr tüchtiger, gewandter, gebildeter und intelligenter Vertreter beider Fächer, wenn auch ohne den Glanz beſonders ſchöner phyſiſcher Mittel und ohne den Funken eigentlichen Genies. Er ſpielte den Benedikt in „Viel Lärm um Nichts“ — hiebei von Frl. Gröſſer als Beatrice ſehr brav unterſtützt — ferner einige Komödienrollen, ſowie Shakeſpeare's „Richard II.“ Sie müſſen nämlich wiſſen, daß Hr. Direktor v. Witte den ihn gewiß ehrenden Entſchluß gefaßt hat, nach dem Vorgange Weimars auf hieſigem Theater ebenfalls den ganzen Cyklus der Königsdramen neu in Scene zu ſetzen. Jeden Monat ſoll ſich Glied an Glied reihen, ſo daß die geſammte Kette zum Spätſommer fertig wird und dann im nächſten Winter „Pleiß-Athen“ gerade ſo wie „Ilm-Athen“, ſeine Shakeſpeare-Woche haben kann. „Richard II.“ begann nun im Februar den Reigen und fand eine wohl eingeübte, in würdigem Styl gehaltene Aufführung, ſowie beſonders glänzende, reiche Ausſtattung. Neben Hrn. Grans, der eine durchaus korrekte, von Verſtändniß und Gefühl gleichmäßig getragene Leiſtung bot, freilich aber im Aeußeren hinter dem Bilde zurückblieb, welches wir uns von dem echten Sohn des „ſchwarzen Peinzen“, der Blume engliſcher Ritterſchaft machen dürfen, zeichneten ſich noch Hr. Haniſch als Bolingbroke, Hr. Deutſchinger als Gaunt, ſowie Frl. Engelſee als des Königs Gemahlin aus. Letztere junge Dame, die wir keineswegs als außerordentliches Talent hinſtellen wollen, hat jedoch gerade den rechten Duft und würzigen Hauch ſo lieblicher Blüthen aus dem Garten der Dichtung, wie dieſe zärtlich klagende, unglückliche Königin. Noch wäre aus dem Monat Februar das Benefice für Gutzkow, „Uriel Akoſta“, zu erwähnen, wodurch leider keine große Einnahme erzielt wurde. Im Ganzen zeigt ſich jetzt bei Direktion und Publikum eine erfreulich geſteigerte Hinneigung zu klaſſiſchen Werken. Möge dieſelbe nur andauernd ſein!

Kleine Chronik.

Die Mailänder Scala hat während der letzten Saiſon folgende Opern gegeben: die an dieſem Ort unvermeidliche „Norma“, worin Sigra. Galetti, die jetzt in Wien debütiren wird, viel Erfolg hatte, die „Favorite“ ebenfalls mit der Goletti, eine neue Oper von Petrella, „La contessa d'Amalfi“, welche durchfiel, „Rigaletta“, Gounod's „Fauſt“ und Halévy's „Jüdin“, letztere mit der Patti und Carrian. Im „Fauſt“ war der tremolirende Bariton Saccomano als Mephiſta noch der erträglichſte, der Tenoriſt blieb in ſeiner Arie förmlich ſtecken.

Die neue Oper von Felicien David, „Le Saphir“ — eine von den HH. de Lenven, M. Carré und Hadal verfaßte Bearbeitung des Shakeſpeare'ſchen „Ende gut, Alles gut“, — iſt an der pariſer Opéra comique, wie es ſcheint, ohne beſonderen Erfolg in Scene gegangen.

Die Operaſaiſon in London hat begonnen. Am 28. eröffnete Covent Garden mit Gounod's „Fauſt“, mit Mario als Fauſt und ſonſt unbekannten Namen. Auf den 30. war der „Trandadanr“ angeſetzt mit Hrn. Wachtel als Manrico, dem Bariton Groziani, den Damen Fricci und Hanoré. Ebendaſelbſt ſoll ſpäter die „Afrikanerin“ mit Frl. Lucca und die „Zauberflöte“ mit den beiden Patti gegeben werden. Her Majesty's Theatre beginnt erſt am 22. April.

Auch Petersburg denkt an die „Afrikanerin“, Mod. Bardöt ſoll dort die Titelrolle ſingen.

Das achtzehnte Gewandhauskonzert in Leipzig am 9. März brachte Schumann's „Das Paradies und die Peri“, worin Frl. Alvsleben aus Dresden die Peri ſang und die übrigen Soloparte durch die Damen Schenerlein und Konſtanze Pögner und durch die HH. John (Muſikdirektor aus Halle), Hertzſch und Richter vertreten waren. — Der dortige Muſikverein „Euterpe“ gab am 7. März ſein diesjähriges zehntes und letztes Konzert.

Schiller's „Don Karlos“ kam am 24. d. M. in München auf ausdrücklichen Wunſch des Königs unverkürzt zur Aufführung. Schon lange vor Beginn der Vorſtellung waren ſämmtliche Billete verkauft, und obwohl die Vorſtellung über ſechs Stunden, bis ein Viertel noch zwölf dauerte, harrte das Publikum bis zum Schluſſe aus, der König ſelbſt an der Spitze.

Dawiſon's Darſtellung des Oedipus in Kolonos (während der Philologen-Verſammlung in Dresden), hat eine Broſchüre veranlaßt unter dem Titel: „Sophokles' Oedipus in Kolonos, neu dargeſtellt von Dawiſon in Dresden“. Vorleſung von Dr. Phil. Jak. Wilhelm Henke, a. a. Profeſſor der Medizin in Marburg. gr. 8.

Joſef Schmidt †. Am 15. März ſtarb in Bückeburg der dortige fürſtliche Hofkapellmeiſter Joſef Schmidt, der ſich

Digitized by Google

wegen ſeines Charakters ſowohl als wegen ſeines Kunſteifers allgemeinſter Beliebtheit erfreute. Er war am 26. September 1795 in derſelben Stadt geboren, wo ſein Vater, Johannes Schmidt, die Stelle eines fürſtlichen Hofmuſikus begleitete.

Jubiläum. Der Direktor des Stadttheaters in Crefeld, Hr. Ferdinand Wenzel, hat am 15. März ſein fünfund zwanzigjähriges Schauſpielerjubiläum gefeiert, unter vielſeitiger Anerkennung ſeiner Verdienſte. Es regnete Gedichte, Widmungen, Adreſſen, Geſchenke jeder Art, Deputationen ꝛc.

Der Breslauer Exdirektor, Hr. Schwemer ſoll eine Opernſchule gründen wollen, und zwar in Kompagnie mit dem Agenten Michaelſon.

Direktionen-Veränderungen: In Altona hat Hr. Damm das Stadttheater auf ein Jahr, in Ulm Hr. Engel die dortige Bühne übernommen. In Freiburg i. Br. iſt Hr. Gumtau Direktor geworden. In Köln iſt die Direktion des Thaliatheaters mit der des Stadttheaters vereinigt worden.

Von Beethoven'ſchen Werken ſind neue vierhändige Arrangements bei Breitkopf und Härtel theils erſchienen, theils erſcheinen ſie demnächſt, und zwar die Paſtoralſymphonie, arrangirt von Bagge, die achte und neunte, arrangirt von A. Horn, ſämmtliche Ouvertüren, z. Th. arr. z. Th. revidirt von Bagge und ſämmtliche Streichquartette, arr. v. E. Röntgen.

Neue Dramen. In Freiburg in Breisgau wurde vor Kurzem ein neues Drama in 5 Akten von J. Knorr: Jokabea von Holland" mit Beifall aufgeführt. Kort Köſting, Verfaſſer des „Kolumbus", iſt mit einer Tragödie „Charlotte Corday" beſchäftigt. — Arthur Müller hat ein hiſtoriſches Trauerſpiel „Die Kaiſerglocke von Speier vollendet".

Lokales.

Das ſechſte Theater, dieſe ſeit Jahren von Zeit zu Zeit immer wiederkehrende Seeſchlange, ſcheint doch jetzt in das Stadium der Möglichen getreten zu ſein. Die Mutter derſelben, Fr. Baranin Vasquatati hat endlich nach fünfjährigen Irrfahrten nicht nur einen, ſondern ſogar zwei Väter dafür gefunden: den Komponiſten Offenbach und den Agenten Kratz. Woher aber die bereits dispanidet ſein ſollenden ſechs Mal hundert Tauſend Gulden herkommen, darüber ſchweigt die ſonſt ſo gut unterrichtete „Morgen Poſt". Wenn nur dieſes Kapital nicht bald wie der Name „Franz Karl Theater" als „Ente" bezeichnet wird. Das neue Theater ſoll vom Architekten Fellner hinter den Burg-Ring erbaut werden. Mitten zwiſchen Burg-, Opern- und Wiednertheater: ein gefährlicher Poſten. Mit Ausnahme der großen Oper und der Tragödie, wird Alles gegeben. Eröffnet wird es im Herbſt 1866 (der Tag iſt noch nicht feſtgeſetzt) mit einer Offenbach'ſchen Oper. Ein großes Hôtel ſoll mit dem Theater in Verbindung gebracht werden: doch nicht etwa zur Unterbringung des weiblichen Ballet-, Char- und Statiſtenperſonals der neuen Bühne? Als ein ſchlechtes Omen für die neue Unternehmung möchten wir noch den Umſtand hervorheben daß die Konzeſſion am 24 Oktober 1860 in Warſchau während der verhängnißvollen Monarchenzuſammenkunft unterzeichnet wurde. — Sollte ſich übrigens die Seeſchlange wirklich als etwas Faßbares und Lebensfähiges bewähren, ſo wird es noch immer Zeit ſein die Angelegenheit ernſtlich zu beſprechen.

Eine Theaterſchule iſt von der Statthalterei konzeſſionirt worden und tritt mit erſtem April in Wirkſamkeit. Sie ſteht unter der Leitung eines Frl. Daar. Dieſe Dame war vor circa zehn Jahren kurze Zeit im Carltheater engagirt, dann ſpielte ſie in Brünn und, wenn wir nicht irren, auch in Leipzig; Unnatur, Uebertreibung und ſolches Pathos waren damals ihre Haupteigenſchaften. Wir wollen hoffen, daß ſie ſeitdem in ſich gegangen iſt und ſich gebeſſert hat; ſonſt wehe den armen Kunſtjüngerinnen, die in ſolcher Schule ſich „ausbilden" werden.

Das Caritheater wird ſeit einiger Zeit durch fortwährende Krankheitsfälle in ſeinem ſonſt ſo thätigen Wirken ſehr gehemmt. Die Damen Marek, Fiſcher, Krafft, die HH. Aſcher, Formes, Knaack ſtanden nach der Reihe auf der Krankenliſte. Endlich waren Alle ſo weit geſund und es ſollten heute zwei Novitäten in Scene gehen, als Hr. Matras erkrankte und dies Vorhaben wieder zu Nichte machte.

Von der deutſchen Oper ſind die Damen Duſtmann, Bettetheim, Deſtinn und Tellheim, deren Kontrakte zu Ende waren, ſämmtlich wieder engagirt worden, Frl. Bettetheim auf zehn Jahre mit 10,000 fl. und einer nachherigen Penſion von 1500 fl. — Die von uns gebrachte Nachricht von der Penſionirung des Hrn. Draxler, wurde von der Abendpoſt dementirt.

Die Bürgerſpital-Akademie hat wie alljährlich am 25. März im Operntheater ſtattgefunden. Mitgewirkt haben die Damen Murska, Bettetheim, Bagnor, Skerle, die HH. Schmid, Hafmann, Kremſer und das Orcheſter. Die Leitung hatte Hr. Prach übernommen. Da wir der Akademie nicht beigewohnt und auch Niemanden ausfindig machen konnten, der ſie beſucht hätte, ſo ſind wir außer Stand darüber zu referiren. Daß es aber an Beifall nicht gefehlt haben wird, das können wir trotzdem verſichern.

Der Geſangslehrer Hr. Perco-Baraldi gab ein Konzert, in welchem er einige Schüler vorführte, jedoch dem Vernehmen nach mit ſehr geringem Erfolg.

Die Konkordia-Vorſtellung hat endlich geſtern im Theater von der Wien ſtattgefunden.

Die italieniſche Opernſaiſon beginnt heute mit Verdi's „Lombardi alla prima crociata".

Konzerte der nächſten Wochen: morgen Sonntag Mittags, Redoutenſaal: Männergeſangverein II. — Sonntag 9. und Montag 10. April Abends Burgtheater: Geſellſchaft „Haydn" (Mendelsſohn's „Lobgeſang", einzelne Muſikſtücke). — Dinſtag 11. Abends Redoutenſaal: Geſellſchaft der Muſikfreunde Außerordentliches Konzert II: (Bach's Matthäus Paſſion).

Briefkaſten der Redaktion. 25 — 31. März. F. H. in Schwerin, O. Th. E. hier, H. B. in Frankfurt, J. in Stuttgart. Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 14. Elfter Jahrgang.

Recenſionen
und Mittheilungen über
Theater und Muſik.

Wien. 8. April. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Mozart's verdeutſchter „Figaro" (Schluß) — Muſikaliſche Literatur (Sebaſtian, Emanuel und Friedemann Bach) — Berliner und Schweriner Muſikbericht. — Oper und Konzerte in Dresden. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Doktor Teufwald"), Operntheater („I Lombardi", „La Traviata"), An der Wien („Die Bauern vor Weinsberg"), Carltheater (Novitäten) — Wiener Konzertbericht (Männergeſangverein). — Kleine Chronik. — Lokales.

Mozart's verdeutſchter „Figaro".

(Schluß)

Nr. 21 (Chor.)

Gnäd'ge Gräfin, dieſe Roſen,
dieſe Blumen, ſüß und mild,
pflückten wir im Morgentoſen,
unſrer Liebe treues Bild.
Sind nur ſchlichte Bauernmädchen,
leben arm am Spinnerädchen,
doch die Sträuß' in ſeid'nen Fädchen
bieten wir ſo lieberfüllt,
|: lieberfüllt :|
bieten wir ſo lieberfüllt.

Nr. 22 (Marſch.)

Fig. „Hollo! marſchiret! marſchiret!
Auf eure Poſten! wohlon, auf eure Poſten!
Den Arm hieher, Suſanna!
Suſ. Nimm ihn denn!"

Das Uebrige, wie üblich. Nur zum Schluß:

Graf. „Ich gleichfalls — (für ſich) und ſinne
nur auf Rache".

Nr. 23.

Zwei Mädchen: Ihr Leutchen, ihr Bräutchen,
mit Kränzen geſchmückt,
umringet, beſinget,
der ſo uns (nicht: euch ſo) beglückt;
der Ehr uns verleihet,
den Brautſtand erneuet,
von Schmach uns befreiet,
die ſchwer uns gedrückt.
Chor. Umringet, beſinget
den bravſten der Herrn!

S. 171 u. unb 172 o.

Fig. „ond' ei ei punse il dito" etc.

„Do — ſtach ſie ihm den Finger —
nnd jetzt ſucht ſie der Narre; o
welche Thorheit!"

Dann — mit Beibehaltung des übrigen üblichen Textes, der freilich ohne Mühe, aber ebenſo ohne erheblichen Gewinn wörtlicher hätte ſein dürfen — nur des Rhythmus halber: „e gran cena, e gran ballo".

und mon tanze, und man ſpringe".

Akt 4.

Die Nadel-Ariette (Nr. 24) der Barbarina, in welcher ſich die kleinen Leiden des menſchlichen Lebens, die kindliche Troſtloſigkeit über eine Bagatelle in ſo naiv-komiſchem Pathos in der Muſik widerſpiegelt, — mag mit ihrem üblichen Text ihr Recht behaupten.

Mit einer Neu-Ueberſetzung der beiden folgenden Arien: der Marcelline (Nr. 25) und des Baſil (Nr. 26) wäre in der That wenig gewonnen. Die Dichtung — wenn anders von einer ſolchen hier die Rede ſein kann — ergeht ſich beſonders in erſterer in ſo kindiſch-trivialer Reflexion, und hat in ihrem Gefolge eine ſo philiſtröſ-lederne Moral, daß ſie, ganz abgeſehen vorläufig von der Muſik, unſerer Zeit kaum mehr genießbar ſein dürften. Aber ſelbſt einem um bramatiſch-wirkſame Motive nie verlegenen Meiſter, wie Mozart konnte es nicht gelingen, hier ſich muſikaliſch zu begeiſtern, und wenn der Komponiſt ſich bei der Eſelshaut-Arie wenigſtens damit half, zur ſ. g. Malerei und muſikaliſchen Parodie ſeine Zuflucht zu nehmen: ſo erhebt dagegen in dem (sit venia verbo!) Beſtien-Idyll derſelbe ſich nie über das ganz allgemein-

Digitized by Google

Muſikaliſche und bietet höchſtens der Sängerin Gelegenheit, ihre Koloratur-Fertigkeit an den Tag zu legen. *)

Nr. 27. (Recitativ und Arie.)

S. 184:

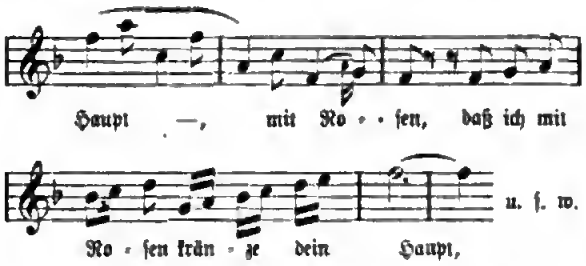
a fare il scimunito mestiere di marito.
„Das allerliebſte Handwerk des“ (ſtatt „eines“)
„eiferſüchtigen Ehemann's“.
e nel vederlo, io rideva di me, senza saperlo.
„ich lachte mit ihm, ich Betrog'ner verlachte
nur mich ſelber“.
(oder: „ohn' zu wiſſen, daß ich mich ſelbſt belachte“.)

S. 185 von den Worten an:

„son stregho, che incantano“ etc.
„Sie zaubern, Lemuren gleich,
euch ſaugend das Blut,
ſie ſingen, Sirenen gleich,
hinab euch zur Fluth;
ſie pfeifen, den Eulen gleich,
das Fell euch zu ſchänden,
ſie ſchillern, Kometen gleich,
das Aug' euch zu blenden.
Wie Roſen ſo ſpitzig,
wie Füchſe ſo witzig,
verſteh'n ſie zu heucheln,
wie Tauben zu ſchmeicheln,
ſind Meiſter im Lügen,
voll Liſt im Betrügen;
ſie fiſchen im Trüben
und kennen nicht Lieben
und kennen nicht Treu.
Sie kennen nicht Treu,
nein, nein, nein, nein!
(das Weitre, das Weitre verſchweig ich,
doch weiß es, doch weiß es die Welt)“.

Nr. 28 (Recitativ und Arie)

eine der am beſten überſetzten Nummern, erheiſcht nur zwei Aenderungen gegen den Schluß hin: die eine bei der Cadenz auf der letzten Sylbe von „incoronar (S. 191 o.), wo wir ohne Weiteres das Wort „Haupt“ beibehaltend mit dem Italieniſchen weitersingen: „mit Roſen“; die andere gleich darauf folgend, wo wir — um auf dem ausgehaltenen f ſtatt des ä in Kränze lieber a zu bringen — die ganze vorige Wortfügung beibehalten. Alſo wie folgt:



Da die für die Gräfin nachkomponirte Arie

Nr. 30.

an dieſer Stelle eingeſchaltet zu werden pflegt, ſo laſſen auch wir ſie vor dem Finale folgen, und verwandeln gleich Anfangs das zweimal unſchön und unlogiſch abgebrochene

„Läß't du mich, — Läß't du mich“ u. ſ. w.

in:

|: Welch' ein Schmerz :|, wenn du auf's Neue
mich vergebens harren läß't.

Das Folgende mag ſtehen bleiben, wenn wir ſtatt des

„jener Roſentage, die — — — entfloh'n“

den Singular

„jenes Roſentages, der — — — entſchwand“

gebrauchen, damit die ſpätere längere Koloratur vor dem Wiedereintritt des Themas den Vokal a ſtatt des o treffe.

Nicht minder mag's mit dem Anfang des Allegretto ſein Bewenden haben, und nur die ſo gefährlich lautenden Worte:

„Ach ſo wird dem treueſten Herzen
oft nur Grom und Tod zum Lohn“

ändern wir in die wörtlich überſetzten:

„Wer der Liebe Gluth empfunden,
Der verſtehet meinen Grom“.

Weniger weſentlich möchte es ſein, ſtatt des Folgenden:

„Nein, ich kann nicht, nicht widerſtehen,
länger nicht mehr widerſtehen“.

zu ſetzen:

Ich vermag's nicht, zu widerſtehen,
kann nicht länger widerſtehen.

(Schluß wie oben.)

Nr. 29. Finale.

Gleich S. 192 wollen wir eine an ſich zwar unſcheinbare, doch naheliegende Aenderung nicht unangedeutet laſſen:

|: or la burla :| in verità.
|: welch' ein Späßchen :| in der That.

*) Es freut uns, auch hier wieder, wenigſtens in Bezug auf die erſte der beiden eben beſprochenen Arien, einen ſchon öfter von uns zitirten Gewährsmann als übereinſtimmend anführen zu können, deſſen liebevoller Pietät für den Komponiſten der ebenſo treue Philologe in ihm nur ſchwer ein Geſtändniß zu deſſen Nachtheil abringt, und der gerade deswegen auch in ſolchen Dingen eine um ſo würdigere Autorität bleibt. Vergl. Jahn Mozart IV. S. 213. — Es verſteht ſich übrigens von ſelbſt, daß ein neuer vollſtändiger Klavierauszug auch obige beiden Arien in ſeinen Bereich aufzunehmen hätte.

Desgleichen S. 194.

se il ribaldo ancor stà saldo, la faccenda guasterà.
wenn der Schelm ſich nicht entfernet, ſo verdirbt
er allen Spaß.

S. 196 (Graf):

Ha, da hat denn „mei - - ne Neugier"

ſtatt: „hat mei-ne Neugier"

Statt der ewigen, vom Deutſchen, wie es ſcheint, ſo bevorzugten „Böſewichter", „frechen Sünder" u. ſ. w., wie z. B. S. 201.

Suſ. und Gräfin } Gefangen iſt der Böſewicht —

und Figaro: Sie folgt dem frechen Böſewicht —

warum nicht lieber ad 1)

„Am Leime ſitzt der Vogel feſt";

und ad 2) wörtlich:

„Die Ungetreue folget ihm,
hier gilt kein Zweifel mehr"?

Geradezu einfältig klingt auf derſelben Seite auf des Grafen: „chi passa?" ſtatt des prächtig-ironiſchen: „passa gente", die durch die falſche Akzentuirung vollkommen ungenießbare deutſche Antwort:

„Menſchen gehen".

Wir überſetzen:

„Gute Freunde!"

oder

„Irgend Jemand!"

Ingleichen der Betonung und des muſikaliſchen Rhythmus halber:

S. 202:

Fig. „Rings" (ſtatt es) „ſcheint nun Alles
ſtill zu ſein".

und S. 204 derſelbe:

„Ihnen zu (ſtatt: „zu Ihren") „Füßen ſchwör' ich".

Weiter S. 205:

Suſ. come la man mi pizzica!
wie's zittert in den Händen mir!

Im Klavierauszuge ſteht:

„wie mich die Hände jucken!"

Fig. Wie klapft mein Herz im Buſen mir! (s'altera.)
Suſ. Che smania, che furor etc.
|: Schon glüht mein Herz vor Wuth :|
ſchon glüht es,
ſchon glüht mein Herz vor Wuth!

S. 206:

Fig. Non perdiam tempo invano etc.
Die Zeit verſtreicht ſo fruchtlos;
gebt mir das kleine Händchen,
gebt mir das klei —

Suſ. Da habt ihr es, mein Herr!

Fig. Was war das?

(Das „Du ſchlägſt mich" iſt der vermeintlichen Gräfin gegenüber nicht am Platze.)

Suſ. Ein Handkuß!

Fig. So ſchlagt doch nicht ſo heftig!

S. 209:

Suſ. } Laß' das Gaukelſpiel nun uns (ſtatt „uns nun) beſchließen!
Fig. } Wie beſchämt wird der Lüſterne (ſtatt „Liebhaber") ſein!

Graf. La mia sposa?
Meine Gattin?

Fig. Gönnen Sie meinem Herzen Gewährung?

S. 210 und (Allegro assai, G-dur ⅞):

Graf. Halla, halla! zu den Waffen!

S. 213:

Gräfin. So lege denn ich ſelbſt eine Fürbitte ein.

S. 217: „Sposi amici! etc." könnten wir in der üblichen Ueberſetzung allenfalls gelten laſſen, wenn nicht das doppelte „und Geliebte" der feurigen Halbkadenz in A einen gar zu traurigen Begleiter gäbe, deſſen lähmender Wirkung die darauf folgende, in Deutſchland ſo beliebte Moral die Krone aufſetzt. Wie viel treuer, zugleich lebendiger und natürlicher iſt die folgende (und da wir einmal ändern, gleich durchweg vorgenommene) Ueberſetzung:

Freunde! Verlobte! (oder: Verliebte!)
Zum Tanze! zum Scherze!
Euer Antlitz ſtrahle Freude!
ſtrahle Freude!
Und beim Klang des Hochzeitmarſches
eilen wir zum Freudenmahl!

Während deſſen der Graf im eigenen Rhythmus:

Und beim Klang, beim Klang des Hochzeitmarſches,
und beim Klang des Hochzeitmarſches
eilen wir zum Freudenmahl!

Zum Schluße endlich:

Eilet Alle, eilet Alle,
eilet All' zum Freudenmahl!

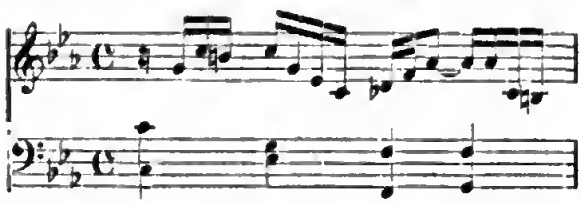
Muſikaliſche Literatur.

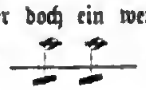
Neue Ausgaben und Bearbeitungen älterer Werke von Sebaſtian, Emanuel und Friedemann Bach.

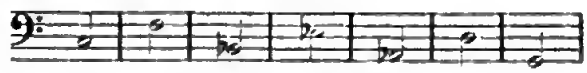
v. Br. Immerfort geben neue Ausgaben und Bearbeitungen Zeugniß von dem Beſtreben, die größtentheils ſo bewunderungswürdigen Hervorbringungen einer älteren Kunſtepoche der muſikaliſchen Generation der Gegenwart näher zu bringen. Wo dieſes Beſtreben von künſtleriſcher Kritik geleitet iſt, da kann man es durchaus nur als ein erfreuliches bezeichnen; zuweilen kommt es indeſſen auch vor, daß das wahrhaft Treffliche mit in Gehalt und Form entſchieden Veraltetem, wie ſolches ſich ja anerkannter Maßen auch bei den bedeutendſten Meiſtern früherer Jahrhunderte findet, unterſchieblos vermengt wird, wo dann der Gewinn, welcher aus ſolchen Publikationen erwachſen ſoll, zwar nicht in hiſtoriſch-realem Sinne (denn da kann Alles ein gewiſſes relatives Intereſſe beanſpruchen), wohl aber in künſtleriſch-idealem Sinne wenigſtens problematiſch erſcheint. Erfreulicher Weiſe begegnen wir in den nachfolgend verzeichneten neuen Publikationen älterer Werke von Sebaſtian und Philipp Emanuel Bach nur Proben der erſten Art. Als ſolche liegen uns vor:

1) Konzert für Klavier mit obligater Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncell komponirt von K. Phil. Em. Bach. Nach einem bisher ungedruckten Manuſkript für Klavier allein bearbeitet und herausgegeben von Wilhelmine Szarvady, geb. Clauß. — Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

In dieſem, von Fr. Szarvady aufgefundenen und herausgegebenen, aus drei Sätzen beſtehenden Konzerte (welches in der Tonart F-moll geſchrieben iſt), ſchätzen wir insbeſondere den Mittelſatz, ein Andante (4/4, C-moll), welches auf ein ſehr einfaches Motiv gebaut:



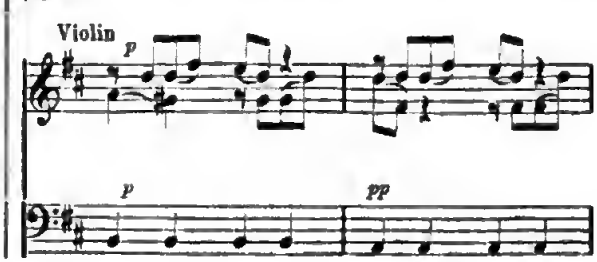
durch ſeinen ſchönen Ausdruck, in dem ſich Würde mit Zartheit paart, ſehr anziehend wirkt. Allegro di molto, (6/8) übt wohl durch ſeinen energiſchen Charakter einen erfreulichen Eindruck im Abſtich von moderner Sentimentalität aus, iſt aber doch ein wenig dürftig an Gehalt und das beſtändige  macht, zum mindeſten im Klavierarrangement nicht eben den beſten Effekt. Als Finale erſcheint ein Preſtiſſimo in 2/4 Takt, Tarantelartig, ein wenig an Scarlatti'ſche Weiſe mahnend, welches dem Spieler, der in den beiden erſten Sätzen auf keine erheblichen Schwierigkeiten ſtößt, in dem vorliegenden Arrangement ſchon zu ſchaffen macht. Ein wenig verdrießlich wird man, wenn in dem Finale die Schablone:



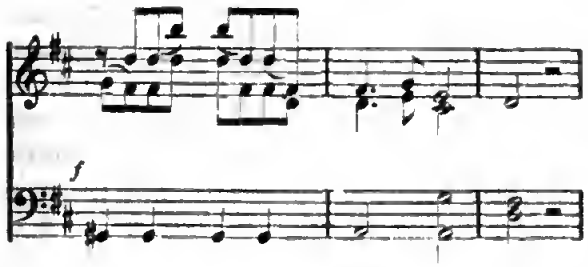
welche ſchon im erſten Satze eine große Rolle ſpielte, abermals wiederkehrt. Sonſt aber hört und ſpielt man das lebhafte Stück mit Intereſſe. Mag ſich die klavierſpielende Welt daran verſuchen und ſich nebenbei fleißig nach anderen bedeutenderen Werken des trefflichen Meiſters umſehen!

Als ſolche können wir gleich bezeichnen die, wie alle nachfolgenden Werke, von der thätigen, verdienſtvollen Firma Rieter-Biedermann in Leipzig edirten.

2) Zwei Sonaten für Klavier und Violine von Phil. Em. Bach, welche, wie eine Bemerkung des (ungenannten) Herausgebers beſagt, hier überhaupt zum erſten Male gedruckt erſcheinen. Von dieſen beiden Kompoſitionen möchten wir insbeſondere die mit Nr. 1 bezeichnete in H-moll der muſikaliſchen Welt als ein ſehr werthvolles Produkt empfohlen haben. Sie trägt ganz jenen zwiſchen dem ſtrengeren, herberen älteren und dem weicheren neueren Styl ſchwebenden Charakter, welcher die Kunſt Emanuel Bach's bekanntlich überhaupt charakteriſirt. Als höchſt originell können wir den in der Form zwiſchen Präludium und freier Phantaſie die Mitte haltenden erſten Satz (Allegro moderato), in welchem man nur einige leere nichtsſagende Stellen wegwünſchen möchte, als zart empfunden, von einfach-edlem Ausdrucke das Andante, als geiſtreich-lebendig, ja köſtlich das Finale: ein Allegretto Siziliano rühmen. Auch können wir uns nicht verſagen als eine kleine Probe die ausnehmend ſchönen Schlußtakte des Andante herzuſetzen:



Digitized by Google



Weit geringer vermögen wir die zweite Sonate in C-moll zu ſchätzen. Der ganze erſte Satz dieſer Sonate iſt imitatoriſch gehalten: nun werden ein Paar thematiſche Figurationsmotive von, wie uns ſcheinen will, ziemlich dürftigem Gehalte ſechs, oder wenn man die Da capo einhalten will, gar zwölf Mal unaufhörlich, zwiſchen der Oberſtimme des Klaviers und der Violine alternirend abgehaspelt, dazu das lebloſe eintönige Achtel-Geklopper im Baß: das wird wohl kaum jemand ſchön und erbaulich finden mögen. Das Finale, abermals ein tarantellartiger Satz, rollt wohl in recht lebhaftem, leichtem Fluſſe dahin (und gipfelt ſein Motiv auf Seite 19 in ſchöner, glänzender Steigerung empor), aber auch geringere Meiſter, als Emanuel Bach bieten uns Aehnliches in reicher Fülle. Es fehlt das Gepräge. Dagegen möchten wir als einen ſehr ſchönen, ſtimmungsvollen Satz auch in dieſer Sonate das Adagio bezeichnen. Die anmuthigen Figurationen, mit welchen das Klavier dieſen Satz einleitet, der langgezogene Halteton, mit welchem die Violine einfällt, um dann einen ſchönen ausdrucksvollen Geſang zu entfalten: Alles iſt in dieſem Stück ſchön angelegt und ausgeführt.

Dieſe Ausgabe iſt genau nach den alten Original-Handſchriften beſorgt und die einzige beſcheiden angemeſſene Zuthat, welche ſich der Herausgeber erlaubt hat, beſteht in der Beifügung ausfüllender Akkorde an einigen Stellen des Klavierparts, welche durch kleine Noten erſichtlich gemacht ſind.

Indem wir nun von den Werken des Sohnes zu jenen des Vaters übergehen, begegnet uns:

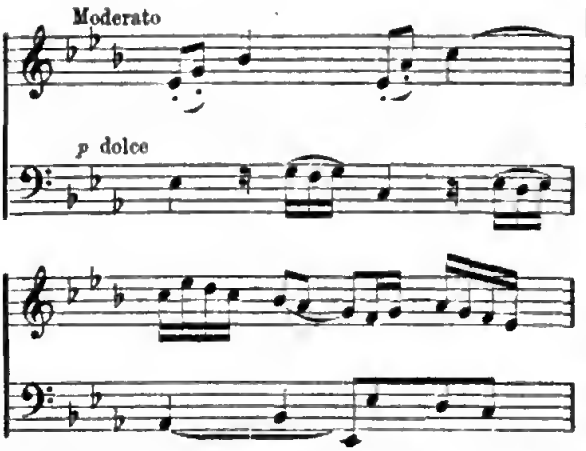
3) Ein Violinkonzert von Seb. Bach, für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferdinand David. — Dieſe Kompoſition iſt von entſchieden hohem Werth und unter den vorliegenden Publikationen die werthvollſte. Welches Feuer im erſten Satz, welche Freiheit innerhalb der ſtrengſten Formen! Von eigenthümlich grandioſem Ausdruck iſt das Andante mit ſeinem immer wiederkehrenden Tutti-Ritornell und durch Geiſt, Grazie, Humor und bewunderungswürdige Kunſt der lebendigſten kontrapunktiſchen Arbeit ausgezeichnet das Finale, ein Allegro assai, analog dem erſten Satz in A-moll ſtehend. Im Original iſt die Begleitung von Bach für Streichquartett geſchrieben und in der vorliegenden Bearbeitung von Hrn. David mit dem Geſchick und Takt für's Pianoforte übertragen, welche ein ſo gebildeter Künſtler nicht leicht vermiſſen laſſen wird. Ueber einige kleine Aenderungen, welche der Bearbeiter am Original vorgenommen hat, ließe ſich vielleicht mit ihm rechten, doch beſchränken ſie ſich durchaus auf unweſentliche Nebendinge und ſcheinen uns daher nicht wichtig genug, um näher darauf einzugehen. Mögen ſämmtliche wahrhaft kunſtgebildete Violinſpieler nicht ſäumen, dieſes herrliche Werk, welches wir nahezu in die Reihe der ſchönſten Gebilde ſtellen möchten, die wir von dem großen Meiſter kennen, in ihr Repertoir aufzunehmen.

Aber mit wahrlich nicht geringerem Nachdrucke müſſen wir auf die letzte dieſer uns vorliegenden Publikationen aufmerkſam machen, nämlich auf:

4) Sechs Orgelſonaten, für Pianoforte und Violine eingerichtet von Ernſt Naumann. — Ein derartiges Arrangement erſcheint wohl auf den erſten Anblick als ein ziemlich bedenkliches Unternehmen, gleichwohl können wir dasſelbe in dem vorliegenden Falle nur gut heißen. Dieſe Sonaten verdienen es gar ſehr, auch in weiteren Kreiſen bekannt zu werden, denen ſie aber bei der geringen Kultur, deren ſich in unſeren Tagen bekanntlich das Orgelſpiel erfreut, in der Originalform wohl immer verſchloſſen bleiben würden. Und ſo viel auch manche, namentlich der Adagioſätze, bei dieſer Uebertragung von ihrem eigenthümlichen Charakter einbüßen, ſo möchten wir doch behaupten, daß manche andere, insbeſondere der Allegroſätze, ſich in der Ausführung von Pianoforte und Violine ſogar beſſer, angemeſſener ausnehmen müſſen, als wenn ſie auf der Orgel, die denn doch für Allegro vivace-Sätze ein für allemal nicht das geeignete Inſtrument zu ſein ſcheint, geſpielt würden.

Welch' eine Fülle von Geiſt und vollendeter Kunſt auch in dieſen Arbeiten! Man höre nur gleich das erſte Allegro der erſten Sonate (für uns die Krone dieſer Sammlung), und man wird geſtehen müſſen, daß es kaum möglich iſt, etwas Lieblicheres, Graziöſeres zu ſchaffen. Dies ſpringt ſogleich in die Augen, wenn man nur das kleine, zweitaktige Thema anſieht, denn wie Bach zu entwickeln und durchzuführen verſteht, weiß man ja ohnedieß. Es lautet folgendermoßen:

Digitized by Google

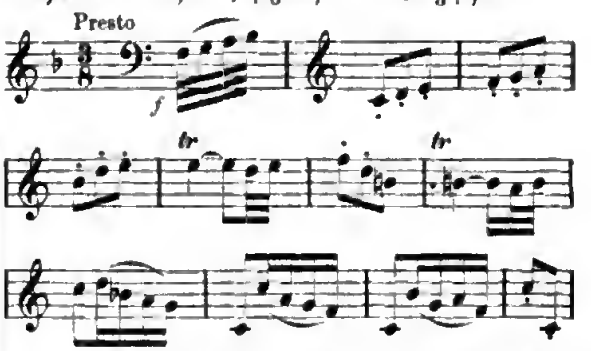


Folgt dann in der Dominante nachahmend die Violine. Von großer Schönheit ſind die ſämmtlichen Adagio-Sätze. Daß ſich unter ſo vielen Stücken auch einige geringere finden, mehr präludien-, etüdenartige, oder die ſich wie kleine, ohne ſonderliche Inſpiration unternommene kontrapunktiſche Studien ausnehmen, kann nicht verwundern. Indeſſen ſelbſt ſolche geringhaltigere Stücke gewinnen oft noch durch die ſo überaus lebendige Geſtaltung, welche Alles unter der Hand des großen, allgewaltigen Meiſters annimmt, Intereſſe, wie z. B. das Finale der fünften Sonate. Durch einen gewiſſen kanſtiſchen, Bach zuweilen eigenthümlichen Humor zeichnen ſich insbeſondere die Finalſätze der dritten und vierten Sonate aus. (In erſterer bemerken wir ausdrücklich die koſtbare Stelle vom 13. bis 20. Takte auf der letzten Seite.) Stücke dieſer Art ſind es aber, welche uns durch Pianoforte und Violine ſogar angemeſſener interpretirt erſcheinen, als durch die Orgel, der man nicht leicht den Beruf, humoriſtiſch zu wirken, vindiziren wird. Um ſeiner beſonderen Schönheit willen möchten wir noch den erſten Satz der dritten Sonate hervorheben, welcher echt Bachiſch beginnt:

Ein bewunderungswürdiges Meiſterſtück iſt auch das fugirte Finale der zweiten Sonate und ſo das Meiſte in dieſen ſo überaus werthvollen Sonaten, durch deren Anpaſſen an uns geläufigere Inſtrumente der Herausgeber unſeres Bedünkens ſich den Dank der muſikaliſchen Welt verdient hat.

Die Bearbeitung ſelbſt ſcheint uns mit Takt und Geſchick ausgeführt zu ſein, nur hätte ſich der Herausgeber in Anbetracht der geringeren Klangfülle des Pianoforte wohl erlauben dürfen, hin und wieder in dem Pianofortepart einige harmoniſch ausfüllende Akkorde und Baßverdopplungen beizufügen. — Auch die ſchöne Ausſtattung dieſer Werke durch die Firma Rieter-Biedermann verdient, daß ihrer in Ehren gedacht werde.

Schließlich haben wir noch Meldung zu thun von einer Sonate für zwei Klaviere von Friedemann Bach. Wie von dem köſtlichen Humor, welcher in der Kunſt des großen Sebaſtian einen gar nicht zu unterſchätzenden Beſtandtheil bildet, ein gutes Stück als väterliches Erbtheil auch auf ſeine beiden hochbegabten Söhne Emanuel und Friedemann Bach übergegangen iſt, davon gibt, außer den ſchon gedachten Werken, auch die vorliegende Sonate eine hinlängliche Probe, denn durchaus waltet in ihr der Geiſt jenes derben, ſchalkhaften Humors, welcher die ältere Kunſt, wenn ihre Werke dieſe Farbe tragen, überhaupt charakteriſirt. Dem erſten Satz würde man bei ſeiner ſtreng kontrapunktiſchen imitatoriſchen Form ſolchen Humor auf den erſten Anblick gar nicht abmerken, und nur geiſtreiche Spieler, welche hinter der ſcheinbar ſteifen, ja in einzelnen Theilen allerdings altmodiſchen Form den lebendigen Geiſteshauch ſpüren, werden ihn Hörern zum vollen Bewußtſein zu bringen vermögen, dann aber gewiß auch bei einem kunſtgebildeten Publikum immer den Antheil erregen, welchen das Werk kürzlich bei einer Aufführung in München gefunden hat. Zwiſchen den humoriſtiſchen Allegroſätzen (F-dur, $^4/_4$ und $^3/_8$) ſteht ein Andante serioso in D-moll, gleich dem erſten Satze durchaus in imitatoriſchem Style gehalten, kunſtvoll und intereſſant gearbeitet. Von dem übermüthigen Humor des Finale aber gibt das Thema, welches wir mittheilen, ſogleich einen Vorgeſchmack:



(In der Oktave verdoppelt und in beiden Klavieren unisono).

Berliner Muſikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Der Stern'ſche Verein. — Der Tenoriſt Gunz als Oratorienſänger. — Die Symphonie Soirées der k. Kapelle. — Freiere Richtung ihres Repertoirs. — Ouvertüren von Naumann und Schlattmann. — „Fauſt", Charakterſtück von Rubinſtein. — Feſt-Ouvertüre von Ulrich.

Die folgenden Zeilen ſtellen ſich die Aufgabe, die in der Nummer der „Recenſionen" vom 11. Februar d. J. von mir begonnene Ueberſicht über die Konzerte während der erſten Hälfte der Saiſon weiter fortzuſetzen, wo möglich zum Abſchluß zu bringen. Der Stern'ſche Geſangverein betheiligte ſich in jener Zeit an unſerem öffentlichen Muſikleben durch zwei Aufführungen. Den Inhalt der einen, welche zugleich die Bedeutung der jährlich wiederkehrenden Gedächtnißfeier Mendelsſohn's hatte, bildete der „Paulus", den der anderen Haydn's „Schöpfung". Jene gewann beſonderes Intereſſe durch die Mitwirkung des Hrn. Gunz, über deſſen wiederholtes Gaſtſpiel auf unſerer k. Bühne ich Ihnen bei früherer Gelegenheit berichtete. Keinem Kundigen konnte es entgehen, daß ſeine Behandlung des Tenorſalo's manche in unſeren Tagen eben nicht landläufigen Vorzüge zeigte. Die Reinheit der Intonation, Deutlichkeit der Ausſprache, muſterhafte Gliederung der muſikaliſchen Phraſe, die Beſonnenheit, mit der das Organ ſeine Mittel zu Rathe hielt, die Beſtimmtheit der charakteriſtiſchen Nüancen, dieſe und ähnliche Eigenſchaften zeugten von der ſchätzenswertheſten, allem naturaliſtiſchen Weſen weit entwachſenen techniſchen Bildung; dennoch erhob gleich gegen die Haltung des erſten Recitativs der feinfühligere Sinn lebhaften Einſpruch und der innere Mißklang, den er empfand, ſteigerte ſich im weiteren Verlauf zu einem Grade, dem gegenüber der anſchmiegende Wohllaut der Stimme und die Virtuoſität des Vortrags ohnmächtig blieben. Die naivſte Unbehilflichkeit des Dilettantismus hätte ſich kaum ſchlimmer an dem Charakter des Werkes vergreifen können, als ein Verfahren, das den geſammten, auf's ſorgfältigſte vorbereiteten Apparat der Kunſt zu den allernichtigſten theatraliſchen Effekten verwandte. Bei einander war da der geſammte kokette, der franzöſiſchen Oper neueſten Schlages entlehnte Flitterſtaat der Empfindung, ihr ſchmachtfeliges Tremolo, ihr falſettirendes Schönthun, die vordringliche Abſichtlichkeit des Ausdrucks, die freigebige Kleinkrämerei mit den mannigfachſten Pointen, die weichliche Zerfloſſenheit des Klanges, die überhelle Färbung der Vokale, das wohlgefällige Verweilen des Sängers auf einzelnen, ihm beſonders gelegenen Tönen und was dergleichen mehr iſt. Verſchweigen darf ich indeſſen das Faktum nicht, daß die bei weitem überwiegende Majorität des Publikums in ſchallenden Beifall ausbrach, ein in unſeren Oratorienaufführungen faſt unerhörtes Zeichen des Wohlgefallens. Wie mich dünkt, charakteriſirte aber gerade dieſer Applaus die Leiſtung des Tenoriſten beredter, als es meine Worte vermögen. Der echte und wirkliche Oratoriengeſang wird kaum das Gemüth des Empfangenden zu lärmenden Kundgebungen aufregen; er hebt uns weit hinweg über die Perſönlichkeit des einzelnen Sängers wie über die geſammte äußere Umgebung. Die ernſte, ſtille Einkehr in das eigene Innere, welche er gebietet, findet ihren bekräftigenden Ausdruck in der lautlos hinlauſchenden Andacht der Hörer. Diesmal war dagegen die ganze Atmoſphäre der Bühne mitten in das Oratorium hineingetragen und dem Impulſe unwillkürlich folgend, verfiel auch das Publikum in ſeine Theatergewohnheiten. Die übrigen Soli wurden durch den Baſſiſten Krauſe von der k. Oper, die Damen Strahl und Heinecke vertreten. Die Chöre bewieſen jene Disciplin und einmüthige Hingabe, durch die ſich ſeit jeher die Konzerte des Stern'ſchen Vereins hervorgethan.

In der Aufführung von Haydn's „Schöpfung" hielt Hr. Gunz das Tenorſalo weit ſchlichter und natürlicher. Faſt ganz verſchwunden war diesmal jene ſüßlich manierirte Vortragsweiſe, die in dem Mendelsſohn'ſchen Oratorium den Geiſt und die Würde der Aufgabe an rein äußerliche Zwecke verzettelte. Die Schranken, in welche das Ausdrucksvermögen des Organs durch deſſen engbegrenztes Volumen gewieſen iſt, traten freilich mehrfach zu Tage. Hr. Bletzacher (ebenfalls der hannöver'ſchen Bühne zugehörig) brachte zur Partie des Rafael einen Baß von ſtattlichem Wuchs und zugleich offenbares Talent für Auffaſſung und Vortrag. Seine Stimme iſt indeſſen der weiteren künſtleriſchen Entwicklung ebenſo bedürftig wie fähig. Der Anſatz des Tones muß noch befeſtigt, der Klang geſchmeidigt und geläutert werden. Es miſchen ſich ihm noch zu viel ſpröde und trübende Elemente bei, um einen reinen Genuß zu geſtatten. Um das Sopranſolo erwarben ſich die Damen Santner (von der k. Oper) und Strahl gleichgetheiltes Verdienſt. Leider erlaubt ſeit einer Reihe von Jahren die Theaterverwaltung nur ausnahmsweiſe und mit Widerſtreben die Betheiligung an derartigen Aufführungen. Ehedem herrſchte in dieſer Beziehung eine weit liberalere Praxis; ſo richtete z. B. der kunſtſinnige

Digitized by Google

Generalintendant Graf v. Brühl einſt an Zelter das ausdrückliche Erſuchen, dieſer möge doch in den Konzerten der Singakademie den Sängern und Sängerinnen der k. Oper recht viele Arbeit geben. Unſerer Bühne wurden aber die Wohlthaten, die ſie durch ihre Sendlinge dem Konzertweſen erwies, tauſendfältig vergalten. Weiß doch jeder Kundige, daß die eingehende Beſchäftigung mit den Werken unſerer erlauchten Oratorienkampaniſten die beſte Vorbereitung für den großen dramatiſchen Styl abgibt. Auch im Reiche der Kunſt ſind die ſchlimmſten Feinde jeder gedeihlichen Entwicklung eiferſüchtiger Monopolzwang und engherzige Abgeſchloſſenheit.

Von den Symphonie-Soirées der k. Kapelle haben bis Weihnachten vier ſtattgefunden und den erfreulichen Beweis geliefert, daß in der Zuſammenſtellung des Programms endlich ein liberaleres Verfahren zur Herrſchaft gelangt. Plötzlich erſcheinen vor dem Schaffen der Gegenwart die Thüren eines Konzertſaals weit aufgethan, die ehedem nur den Dahingeſchiedenen den Eingang zu geſtatten, unſeren lebendigen Tonkünſtlern aber feſter verſchloſſen zu ſein pflegten, als weiland deren uralten Ahnhereen die Pforten des Elyſiums. Noch unüberwindlicher war die ſtarre Obſervanz, welche hier die Wache hielt, als jene finſteren Schaaren, die einſt den Gatten der Eurydice mit grimmem Zuruf abwehrten. Während in ſämmtlichen vorjährigen Aufführungen der k. Kapelle unter den Zeitgenoſſen nur Lachner und Gade vertreten geweſen und zwar durch bereits früher gehörte Kompoſitionen, bringt jetzt jeder einzelne Abend den künſtleriſchen Beſtrebungen der Gegenwart ſeinen Tribut dar. Längſt hat die hieſige Kritik einſtimmig darauf hingewieſen, daß der Kultus der klaſſiſchen Meiſter für dieſe Konzerte zwar die bei weitem wichtigſte, aber keineswegs ihre ausſchließliche Aufgabe bildet, daß ſie nur eine Pflicht der Selbſterhaltung erfüllen, wenn ſie in dem Maße, wie es ihre übrigen Obliegenheiten geſtatten, auch den Beſtrebungen unſerer Tage mit theilnehmendem Verſtändniß folgen. Iſt doch für alle ausführende Kunſt die Berührung mit der unmittelbaren Gegenwart eine unentbehrliche Bedingung des Gedeihens. Sobald ſie einmal dahin gekommen, ſich in einen unabänderlichen umgeänzten Kanon zurückzuziehen, ſtatt an ungewohnten Aufgaben immer von neuem das eigene Vermögen zu üben und zu kräftigen, verfällt ſie rettungslos der äußerlichen, rein handwerksmäßigen Routine. Und noch andere Rückſichten ſind hier in Betracht zu ziehen. Keine Zeit iſt ſo ſehr wie die unſere darauf angewieſen, liebevoll jeden Keim des Lebens zu hegen und zu hüten, der ſich aus dem harten Boden an die rauhe Luft emporgewagt. Wollen wir nicht einer ſang- und klangloſen Zukunft entgegengehen, ſo haben wir dafür zu ſorgen, daß denjenigen Komponiſten, die nach einem ernſteren Ziele ſtreben, als nur das Unterhaltungsbedürfniß der Maſſen zu ſättigen, der einzige Lohn, den ſie begehren, nicht vorenthalten werde daß ſie wenigſtens mit ihren Arbeiten zu Gehör kommen. Endlich fällt noch der folgende Punkt in's Gewicht. Ein Kunſtinſtitut von der Bedeutung unſerer Symphonie-Soirées kann es nicht dabei bewenden laſſen, dem Auditorium eine Reihe genußreicher Stunden zu ſpenden; von größeren umfaſſenderen Dimenſionen iſt die Aufgabe, die ihm zugefallen. Es ſoll lebendiges Zeugniß ablegen von der geſammten Entwicklung der Gattung, die ſeiner Pflege anvertraut worden, uns nicht allein die höchſten Gipfel dieſer Gattung vergegenwärtigen, ſondern zugleich die Perſpektiven nach beiden Seiten hin zurück in die vorklaſſiſche Periode und hinab bis in unſere Zeit zur Anſchauung bringen. Ich denke dabei nicht an die heut zu Tage ſo beliebten hiſtoriſchen Konzerte, die ſtets einen pedantiſchen Beigeſchmack haben. Der Zweck, um den es ſich handelt, kann ohne jede doktrinäre Zudringlichkeit in freier, echt künſtleriſcher Weiſe erreicht werden.

Neben allbekannten Werken von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Mendelsſohn und Schumann gelangten in den erſten vier Symphonie-Soirées die folgenden Novitäten zur Aufführung. Die ſchon im Laufe des vorigen Winters in den Konzerten der Muſikfreunde zum Vortrag gekommene Ouvertüre zu einem Trauerſpiel „Lorelei“ von Emil Naumann verräth einen an den Muſtern der Gattung gebildeten Sinn, der die von jenen empfangenen künſtleriſchen Eindrücke und Anregungen in klaren wohlgegliederten Formen zur Erſcheinung zu bringen vermag. In einer Ouvertüre zu „Romeo und Julie“ von Schlattmann ſind anzuerkennen die Sauberkeit der Anlage, der Fluß der Entwickelung, ſowie manche fein abgewogene Kombination, überhaupt die wähleriſche Behandlung des Inſtrumentalkolorits. Von feſſelnder Wirkung iſt namentlich die Einleitung, zu der das Ganze am Schluß wieder zurückkehrt, und das zweite Motiv, das in mannigfachem Wechſel der Geſtalten und des Klangweſens ſeinen Inhalt ausbreitet. „Fauſt“, Charakterbild von Rubinſtein, ſagt über ſeinen Urheber kaum etwas Neues aus. Sämmtliche Züge, die in dem früheren Schaffen des Kampaniſten bereits zu Tage getreten, findet man hier bei einander, ein in unſerer Zeit nicht eben alltägliches

Produktionsvermögen, das aber in haſtiger Vielgeſchäftigkeit ſeinen Inhalt verſtreut und erſchöpft, die Neigung zum Uebertriebenen, Forçirten und Formloſen, den zähen Wechſel zwiſchen wilden Anläufen und ohnmächtigem Inſichzurückſinken, mit einem Wort eine Gefühls- und Ausdrucksweiſe, die, des Maßes und der Harmonie überdrüſſig, nach Nervenreiz um jeden Preis trachtet und den Genuß nur in der Aufregung ſucht. Nach Ouvertürenart beginnend, verläuft die Arbeit weiterhin in eine freie Phantaſie. Die Blaſirtheit, bald ernſthaft gemeint, bald nur zur Schau getragen, iſt die Quelle, aus der dieſe Tonſprache ihre Inſpirationen ſchöpft. Nur die Einleitung enthält einige Züge friſcheren Lebens. Der Hauptſatz befremdet und verletzt das Gefühl durch die Zerfahrenheit des Inhalts und den wüſten Tumult der Inſtrumentation. Die rohen Maſſenwirkungen, die hier aufeinander gehäuft werden, wenden ſich eben nur wieder an den rohen Sinn der Maſſe. Zu den von den Symphonie-Soiréen gebrachten Novitäten gehörte ferner eine Feſtouvertüre von Hugo Ulrich. An Kraft, Reichthum und Mannigfaltigkeit des Inhalts hinter den beiden Symphonien des Komponiſten zurückſtehend, gewinnt ſie ſich doch durch die milde Würde der Stimmung, beſonders auch durch das ariſtokratiſche Inſtrumentalkolorit die Theilnahme des gebildeten Hörers. Die Widmung an Beethoven klingt faſt aus jedem Takt hervor. Namentlich der weihevolle Feſtmarſch aus den „Ruinen von Athen“ hat auf die Konzeption des Werkes Einfluß geübt. Für den beſten Theil der Arbeit halte ich die Einleitung. Schon mit dem Eintritt des Allegro ſenkt die Muſik ihren Flug und alles Weitere iſt trotz der Gewandtheit im Techniſchen ein ſtetiges Decrescendo. Am Schluße kommt es wenigſtens noch zu einer, wenn auch nur rein materiellen Steigerung. — In den Konzerten der k. Kapelle konnte auch das Vorſpiel zu Wagner's „Lohengrin“ als Novität gelten. Durch die Meiſterſchaft, mit welcher der Komponiſt jede Art des Klangeffekts für ſeine Zwecke verwerthet, bot es der Virtuoſität unſeres Orcheſters die Gelegenheit, ſich in glänzendſter Weiſe zu bethätigen. Den Schluß meines Konzertberichts muß ich bis zum nächſten Briefe vertagen. Ich werde namentlich noch der von der Geſellſchaft der Muſikfreunde veranſtalteten Aufführungen, wie der Leiſtungen der in dieſem Winter beſonders rührigen Kammermuſik zu gedenken haben. Auch einzelne Virtuoſenkonzerte, die während der letzten Jahre von unſerer Tagesordnung ganz verſchwunden waren, miſchten ſich in jüngſter Zeit wieder in das vielſtimmige Tutti unſeres öffentliches Kunſtlebens.

Schweriner Muſikbericht.

Hr. A. Schmitt und ſeine Thätigkeit. — Abonnement-Konzerte. — Soiréen für Kammermuſik. — Gäſte. — Geſangverein.

E. H. Das muſikaliſche Leben unſerer Reſidenz datirt weſentlich von der Anſtellung des Hofkapellmeiſters G. Alois Schmitt, der eine erſtaunliche Thätigkeit in ſeinem Beruf entwickelt und noch über ſeine amtliche Pflicht hinaus auf das eifrigſte bemüht iſt, das Publikum durch eine würdige Vorführung der Meiſterwerke muſikaliſcher Literatur, namentlich der deutſchen, zu bilden und zu allſeitigſter Theilnahme zu wecken. Und das that Noth. Derſelbe leitet die Oper des Hoftheaters in ihrer geſammten Thätigkeit und die vier großen Abonnement-Konzerte, welche die Generalintendantur des Hoftheaters in jeder Saiſon veranſtaltet und zu denen noch ein Extrakonzert zum Beſten des Penſionsfonds hinzukommt. Iſt das der amtliche Wirkungskreis des Hofkapellmeiſters, ſo hat doch Schmitt als ausgezeichneter Klaviervirtuoſe daneben ſelbſtändig und aus eigenem Antriebe mit den HH. Kapellmeiſter Zahn, Muſikdirektor Härtel und den Kapelliſten Kupfer und Bellmann für jede Saiſon noch vier Soiréen für Salon- und Kammermuſik veranſtaltet, er leitet die Uebungen und Aufführungen des von ihm geſtifteten Geſangvereins und hat endlich durch eine Vereinigung der geeigneten Kräfte der größeren Städte Mecklenburgs Muſikfeſte begründet, deren drittes im Juni d. J. in Güſtrow ſtattfindet. Eine ſolche Thätigkeit, die zur guten Hälfte, freiwillig und uneigennützig, allein im Intereſſe der Kunſt verwandt wird, füllt denn auch wahrlich die Wirkſamkeit eines Mannes aus, um ſo mehr, wenn man erwägt, daß Schmitt ſich ſein Orcheſter erſt ſchuf und mit demſelben die ſorgfältigſten und genaueſten Proben abhielt, um es zu ſchulen und heranzubilden, wie es jetzt in ſeiner glänzendſten Fähigkeit daſteht. Wir haben in den Jahren ſeiner Orcheſterleitung die ſämmtlichen Beethoven'ſchen Symphonien wiederholt gehört, daneben iſt Schumann nicht vergeſſen und neuere Kompoſitionen aller Gattung ſind nach Möglichkeit berückſichtigt. Um einen Ueberblick der bisherigen muſikaliſchen Leiſtungen der gegenwärtigen Saiſon zu geben, führe ich die Hauptnummern der Programme auf.

Das erſte Abonnement-Konzert brachte als Novität Beethoven's Triple-Konzert für Pianoforte (Hr. Schmitt), Violine (Hr. Zahn) und Cello (Hr. Bellmann), in trefflichſter Weiſe exekutirt und die Ouvertüre

zu Calderon's „Dame Kobold“ von Reinecke, die als Konzert-Ouvertüre, ohne gerade Calderon's Werk zu charakterisiren, gefiel. Dazu ward die bei uns schon eingebürgerte und allgemein beliebte B-dur-Symphonie Schumann's mit solcher Präcision ausgeführt, wie wir es bei Schmitt's Leitung, zumal bei diesem mehrfach wiederholten Werke, gewohnt sind. In demselben Konzert sang Fr. Köster als Gast eine Arie aus „Titus“ und Lieder von Schubert und Taubert, während Hr. Schmitt das Konzert in G-moll von Mendelssohn brachte. Sein Spiel ist durch charakteristische Auffassung und Durchführung besonders ausgezeichnet, während sich die Fertigkeit des Spielers noch von Jahr zu Jahr steigert.

Das zweite Abonnements-Konzert gewann durch die Mitwirkung der Fr. Schumann einen besondern Glanz. Die Künstlerin spielte das G-dur-Konzert von Beethoven und Solostücke von Schumann und Mendelssohn. Es ist unnöthig über das gediegene Spiel dieser Dame und deren begeisterte Aufnahme etwas hinzuzufügen. Neu war in diesem Konzert eine Symphonie von N. Burgmüller, deren Aufführung weniger wegen ihres inneren Werthes als rücksichtlich des Vergleichs mit geschichtlich gleichzeitigen Tonwerken von Interesse sein mochte, ferner die Ouvertüre zu „Genoveva“ von Schumann. Außerdem kann ein Festmarsch und eine Scene für Sopran und Chor aus dem Putlitz'schen Festspiel „Maienzauber“ von Schmitt unter Mitwirkung der Opernsängerin Frl. Reiß zur Aufführung, welche dem Publikum auch die Bekanntschaft mit einer Arie von Gluck vermittelte.

In dem dritten Abonnement-Konzert trat Fr. Krebs-Michalesi, uns als Gast vom Schweriner Musikfest her in gutem Andenken, mit ihrer Tochter Frl. Mary Krebs auf, die als Klaviervirtuosin schon in so frühen Jahren zu außergewöhnlichem Ruf gelangte. Nicht allein rücksichtlich der staunenswerthen Technik, sondern selbst in Auffassung und Empfindung scheint das junge Mädchen ihren Jahren vorausgeeilt zu sein, wenn auch der kindliche Ausdruck mit dem Ernst des Vortrags in eigenthümlichem Kontrast steht. Sie spielte das große Es-dur-Konzert von Beethoven, ferner die chromatische Phantasie und eine Fuge von Bach, — und dann nach solcher Kost eine Phantasie des Hrn. Vaters über Motive aus „Lucrezia“. Auch das war kindlich. Es kamen daneben an Instrumentalwerken zu Gehör: Mendelssohn's Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und Schumann's C-dur-Symphonie.

Das vierte und letzte Abonnements-Konzert führte uns Hrn. Stockhausen als Gast zu, der die Arie des Seneschalls aus „Johann von Paris“ mit feinem Humor und die erste Arie des Figaro aus „Figaro's Hochzeit“ sang und namentlich sein Talent als Liedersänger bewährte durch den unvergleichlichen Vortrag dreier Schubert'scher Lieder: „Kriegers Ahnung“, „Ständchen“ und „Aufenthalt“. Wir hörten ferner das Fis-moll Violinkonzert von Vieuxtemps, vom Hrn. Zahn meisterhaft vorgetragen, die Ouvertüre zu den „Abenceragen“ von Cherubini, eine beifällig aufgenommene Festouvertüre von Rücken, unter dessen persönlicher Leitung und endlich die Krone aller Symphonien, die Beethoven'sche C-moll-Symphonie.

Die erste Soirée für Kammermusik brachte uns die junge Pianistin Frl. Alide Topp als Gast, eine Schülerin Bülow's, eine erste Künstlerin ihres Faches. Sie spielte Solostücke von Liszt und Tausig. Wir hörten ferner das B-dur-Streichquartett von Beethoven und das Klavierquartett von Schumann, vorgetragen von den HH. Schmitt, Zahn, Kupfer und Bellmann. Die zweite Soirée gab das E-moll Streichquartett von Mendelssohn, die Sonate pathétique von Beethoven und die Forelle von Heller, beide letztere Stücke von Hrn. Hepworth vorgetragen, und endlich das D-moll-Trio von Schumann. — In der dritten Soirée spielten die HH. Schmitt und Bellmann Mendelssohn's Variationen für Pianoforte und Violoncello zum ersten Mal, es folgte das wie aus höheren Sphären redende B-dur-Trio für Pianoforte, Violin und Cello von Beethoven in vollendetem Vortrag der genannten Herren, dann Solostücke von Chopin und Schumann, vorgetragen, von Schmitt, und endlich ein D-moll-Streichquartett von Joachim Raff zum ersten Mal, das allerdings die Techniker wegen seltener Effekte der Instrumentation in hohem Grade befriedigen mochte, sonst aber abkühlend wirkte. Das Streben nach ungewöhnlichen Dingen drängt die verstimmende Absichtlichkeit so sehr in den Vordergrund, daß das Ganze als solches gar nicht zu wirksamem einheitlichem Eindruck gelangte.

Der Gesangverein brachte den „Elias“ von Mendelssohn zur Aufführung und die des „Messias“ von Händel steht in naher Aussicht.

Es scheint mir eine ansehnliche musikalische Literatur in diesem Gesammtprogramm einer Saison, die noch mit einigen Musikabenden in Rückstand ist, vertreten und man muß gestehen, daß dasselbe mit Um-

Digitized by Google

ſicht ſo angelegt iſt, das Publikum mit dieſen Schätzen bekannt zu machen, während wie in früheren Jahren ſo auch in dieſer Saiſon nichts geſpart iſt, dem Publikum bedeutende Gäſte des Auslandes vorzuführen, — ja, es iſt bekannt, daß die Ausgaben für dieſe Konzerte die Einnahmen bedeutend überſtiegen haben. Alles das danken wir der verſtändigen und faſt erſchöpfenden Thätigkeit des Hrn. Hofkapellmeiſters Schmitt, deſſen jugendliche Kraft und Begeiſterung der Kunſt mit aufopfernder Hingebung dient.

Oper und Konzerte in Dresden.

C. N. Die Vorbereitungen der Feſtoper für die Vermählung der ſächſiſchen Prinzeſſin Sophie mit dem bayeriſchen Prinzen Karl Theodor hatten ſeit Monaten die Thätigkeit der Oper ſo in Anſpruch genommen, daß an Aufführung einer Novität oder auch nur einer ſeit längerer Zeit nicht gegebenen Oper — „Der fliegende Holländer“, der im Januar wieder in Scene ging, hat nur einige Jahre geruht — nicht zu denken war. Im Februar endlich fand die Vermählung ſtatt, die Feſtoper erſchien, mußte aber, nachdem ſie als ſolche gegeben worden war, wegen Beurlaubung des Hrn. Schnorr v. Carolsfeld zurückgelegt werden, bis ſie endlich am 13. März zum erſten Male öffentlich in Scene ging. Sie iſt Auber's große romantiſche Oper in 5 Akten: „Der Feenſee“, für das hieſige Hoftheater eingerichtet und mit Einlagen verſehen von Karl Krebs. Daß die Oper zu Auber's ſchwächſten Werken gehöre, iſt bereits von anderer Seite, ſofort nach der Feſtvorſtellung in d. Bl. bemerkt worden. Die Romantik der Feenwelt liegt ſeinem Genius fern. Schon die Ouvertüre, von welcher man doch erwarten ſollte, daß ſie den Hippogryphen zum Ritt in das alte romantiſche Land ſatteln werde, iſt in Materie und Form ſo, daß man ſie paſſender zum „Jahrmarkt in Plundersweilen“ ſpielen könnte, und die Feenchöre, mit denen man ſchon im erſten Akte regalirt wird, ſind eben ſo ſimpel als plump, wie denn auch die ganze Partie der Fee Zelia alles romantiſchen Duftes und aller Poeſie baar und ledig iſt. Auch die der Feerie nicht angehörigen Theile der Oper ſind dem Komponiſten ſo vollſtändig mißlungen, daß man nirgends, nicht einmal bei den Balleten die Reize der Auber'ſchen Muſik, jene pikanten und eleganten Melodien, mit denen er in ſeinen beſſeren Opern den Nagel oft ſo recht auf den Kopf trifft, wiederfindet. Trivialität und Langweiligkeit ſind die überwiegend vorherrſchenden Eigenſchaften der Muſik. Was Hr. Kapellmeiſter Krebs dazu gethan, wiſſen wir nicht, ebenſo wenig, welche Nummern ganz von ihm herrühren: nur von einer Polacca, welche Fr. Jauner-Krall als Magdalena mit großer Virtuoſität ſang, iſt bekannt, daß ſie eine Krebs'ſche Einlage iſt. Sie iſt ein brillantes Geſangsſtück mit ähnlichen Effekten, wie wir ſie in der Lachromanze der Carlotta Patti gehört haben. Die von Hrn. Kapellmeiſter Rietz einſtudirte und dirigirte Aufführung der Oper, in deren Hauptrollen Frl. Häniſch, Fr. Jauner-Krall und die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Scaria beſchäftigt waren, war ſehr lobenswerth, konnte jedoch bei der Bedeutungsloſigkeit des Werkes kein Intereſſe erregen. Dagegen läßt ſich von der Inſcenirung und Ausſtattung — mit Ausnahme des ohne alle Phantaſie, ja ſelbſt ohne Geſchmack arrangirten höchſt langweiligen Balletes — nur Gutes ſagen. Das Arrangement, namentlich bei dem großen Feſtzuge, war mit vielem Geſchmack und Glanz hergeſtellt und die neuen Dekorationen von Martin in Hannover, Helferich in München und Rahn in Dresden nicht bloß brillant, ſondern zum Theil wahrhaft künſtleriſch. Das Letztere gilt namentlich von der von Hrn. Rahn gemalten, wildromantiſchen Gegend mit Ausſicht auf einen Gebirgsſee, Wirthshaushof und einer Wandeldekoration am Schluße der Oper, welche eine Reihe verſchiedener Bilder in Tages-, Abend- und Mondbeleuchtung vor den Augen der Zuſchauer entrollte. Die Rahn'ſchen Dekorationen zeichnen ſich nicht bloß durch gewandte und wirkungsvolle Behandlung der Zeichnung und Malerei, ſondern durch charaktervolle Stimmung, die ihnen den Stempel des wahren Kunſtwerkes aufdrückt und ſie entſchieden hoch über die gewöhnlichen Effektdekorationen ſtellt, aus. Wir beklagen im Intereſſe der Kunſt, daß ſo viel Mühe und Arbeit und namentlich ſo viel Geld auf eine völlig werthloſe Oper verwendet worden iſt.

Eine kurz vor dem „Feenſee“ gegebene Aufführung des „Don Juan“ zeigte, daß Hr. Kapellmeiſter Krebs es immer noch nicht der Mühe werth gefunden, die Abweichungen der hieſigen von der Originalpartitur — z. B. durch Anwendung des Pizzicato der Bäſſe im Sterbeterzett ꝛc. — zu beſeitigen; auch blieben die in dieſen Blättern auf Grund des Wiener Textbuches gemachten Mittheilungen über die Stelle, welche Elvirens Arie „In qual eccesi“ einzunehmen hat, unbeachtet.

Digitized by Google

Die Konzertfluth wälzt immer wachsend ihre Wogen über die Musikfreunde Dresdens hin, und um nur Einiges zu erwähnen, bemerken wir, daß Hr. Gustav Hölzel durch den gemüthvollen Vortrag seiner einfachen, ansprechenden Liederkompositionen erfreute, Fr. Klara Schumann zwei und Hr. Satter ein Klavierkonzert gaben. Letzterer ist jedenfalls ein sehr tüchtiger Pianist, doch können wir den Berichten aus andern Städten, welche ihn als ein wahres Phänomen darstellen, nicht beistimmen. Er hat jene brillante Technik, welche eigentlich jetzt alle konzertgebenden Pianisten haben, und trägt mit Geschmack und Esprit vor, ohne jedoch den Geist der älteren Musik, bis Beethaven einschließlich, vollständig zu erfassen. Die Ausführung Bach'scher Kompositianen war sogar mit übertrieben raschem und häufig wechselndem Tempa als verfehlt zu betrachten. Als eigenthümlich ist vielleicht sein Vartrag von arrangirten Orchesterkompositionen zu bezeichnen, bei welchem er mit vollgriffigen Akkorden eine überraschende Massenwirkung hervorbringt; schön ist das übrigens nicht.

Wir ziehen diesen Gastpradnktianen die echt künstlerischen Konzerte unserer hiesigen Musiker bei weitem vor: die Symphaniekanzerte der Kapelle, die Produktians-Abende des Taukünstlervereins und die Lauterbach'schen Soirées für Kammermusik, welche sämmtlich in reicher Abwechselung Aelteres, Neues und Neuestes in trefflichster Aufführung zu Gehör bringen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

30. März — 5. April: „Prinzessin Montpensier". — „Rose und Röschen". — „Die Neuberin". — „Uriel Acosta". — „Pitt und Fox". — „Doktor Treuwald", Sch. in 5 A. von Benedix, neu (2 Mal).

Die gesammte deutsche Bühne, insonderheit aber das Burgtheater, hat Jahrzehnte lang fast nur van Stücken gelebt, wie dieser „Doktor Treuwald", von dem sich das Publikum am 4. d. M. einigermaßen betroffen, als van etwas Fremdem halb abwendete. Es wird ihn aber vielleicht dach noch lieb gewinnen und finden, daß er gerade im Burgtheater sa recht eigentlich zu Hause sei, als rechtmäßiger Nachfolger so mancher ehedem lebensfrischer Gestalten von Iffland, Kotzebue, Töpfer u. v. A., wie diese umgeben van adelsstalzen Müttern, biedern Vätern und gutmüthigen Liebespärchen; es fehlt nur noch die alte Jungfer, der geckenhafte Chevalier und der tölpelhafte Bauernbursche aber Landjnnker, um die etwas anachraniſtische Reminiscenz zu vervallständigen.

Wir wollen uns übrigens in derlei Exkurse von vergleichender Anatamie nicht weiter verlieren. Sind doch die Fehler des „Daktor Treuwald" leicht bloßgelegt und das Talent, das trotz alledem drinnen steckt, noch leichter übersehen, oder mindestens geringgeschätzt. Das Ueberfließen des Ehrlichkeitsstoffes — denn der Amtmann, der Einzige, der unehrlich gehandelt hat, bereut es und macht es gut — gibt unsern Parterre-Skeptikern hinlängliche Gelegenheit zu witzigen und unwitzigen Spottreden; aber welcher Kranke wird nicht sehnsüchtig nach diesem idealen Daktor Treuwald ausblicken, — wie manchem Lande wäre ein sa gescheidter, gebildeter und sa überaus höflicher Justizminister zu wünschen! — Das „noble" Logenpublikum dagegen dürfte sich über die „verwerfliche" Tendenz des Stückes ärgern, weil es die „Standesvorurtheile" harmlos geißelt; Manchem wird der Inhalt zu gemüthlich-hausbacken, Manchem zu trivial, Manchem zu derb erscheinen, und wir unsererseits gestehen, daß uns eine feinere Schilderung des Geld- und Pseudo-Adelsstalzes in Frau von Halltrop, ein minder schnell erwachendes Vertrauen von Seite Karolinens gegen den Daktor und eine einzige Wiedersehen-Scene (statt zwei) zwischen diesem und seiner einstigen Flamme als wahrscheinlicher und stylgemäßer mehr angemuthet hätten. Indessen ist eben Freund Benedix nicht gewöhnt, die Dinge anders anzufassen, als schlecht und recht, wie sie sich ihm am bequemsten darbieten. Feinheiten, psychalogische wie formelle, sind nicht seine Sache, er geht etwas derb und ungenirt zu Werke. Aber dafür ist und bleibt er in dem Sinne wahr, selbst wenn er thatsächlich übertreibt, daß der innere Kern seiner Gestalten und seiner Situationen ein so durch und durch gesunder ist, daß eine freundliche Natürlichkeit über dem Gesammtton seiner Stücke ausgebreitet liegt, daß er vallständig weiß, was er will, und niemals anstrebt, was er nicht kann. Aus dem bürgerlichen Leben greift er die ihm nächstliegenden Native heraus, um sie dramatisch auszugestalten, ahne die Anmaßung, mehr aus ihnen herauszudemanstriren, als in der Natur der Sache liegt und seine eminente Fähigkeit, innerhalb dieses etwas schmalen Rahmens die Begebenheiten und Charaktertypen, wie deren Verwicklungen und Beziehungen sa geschickt zu gruppiren, daß Alles stufenweise und harmonisch fortschreitend zum Ziele

Digitized by Google

führt, — dieſes Spezifiſche in Benedix ſtempelt ihn nahezu zum Volksdichter im Fach des derberen Luſtſpiels und des gemüthlichen Genreſtückes. Vom wahren Volksſtück hat denn auch ſein „Doktor Treuwald“ gar Manches an ſich, und ſchon deswegen ziehen wir das Stück, aufrichtig geſagt, den prätenſiöſen Erzeugniſſen der geiſtreichphraſentönenden Halb-Dramatiker und Viertel-Hiſtoriker bei weitem vor.

Das Publikum der erſten Vorſtellung ſchien nicht ganz dieſer Meinung. Ein großer Theil desſelben ließ ſich allerdings ziemlich behaglich rühren und unterhalten und folgte der einfachen Handlung mit Antheil, im Ganzen aber wurde das Stück fallen gelaſſen, und nur der Darſtellung ſcenenweiſe Beifall gezollt. Wer weiß indeß, ob nicht trotzdem „Doktor Treuwald“ ein Repertoirſtück werden wird.

Die Novität war in allen Rollen ſehr zweckmäßig beſetzt, Jeder paßte ganz für das, was er darzuſtellen hatte, vor Allem Hr. Förſter als Doktor Treuwald. Es iſt dies eine Rolle, die ſich, wie man ſagt, von ſelbſt ſpielt, dankbar zum Erſchrecken für den gastreiſenden Kunſtſtückchenmacher, den ſie zu allerlei gemüthlichem Humbug herausfordert. Um ſo wärmeres Lob verdient Hr. Förſter, da er ſie mit ſoviel künſtleriſcher Anſpruchsloſigkeit ſpielte, ſo gar nicht auf Effekt ſpekulirte, in ſeiner ſchlichten Natürlichkeit ſo ganz den Intentionen des Verfaſſers, dem Genre des Stückes, in dem temperirten Tone ſeiner Darſtellung ſo ganz den beſten Traditionen des Burgtheaters entſprach.

Fr. Hebbel iſt zunächſt ſchon deswegen zu nennen, weil ſie nicht nur gut ſpielte, ſondern auch an den „ſtandesmäßigen“ Uebertreibungen der Frau von Halltrop nach Thunlichkeit milderte und ausglich.

Den beiden Genannten ſchloſſen ſich in trefflichem Enſemble die Damen Baudius, Mathes, Koberwein, Hilke, die HH. Meixner, Hartmann, Schöne, Franz, Wilke, Leuchert, Paulmann beſtens an, die wir nicht einzeln beſprechen, weil eben für Alle gilt, was wir ſchon Eingangs bemerkt, daß Jeder auf ſeinem Platze war.

Operntheater.

Italieniſche Saiſon.

1.—5. April: „I Lombardi alla prima crociata“ (2 Mal). — „Robert und Bertrand“. — „La Traviata“ (2 Mal).

Φ. Wir werden uns heuer in unſeren Berichten über die italieniſche Oper noch kürzer faſſen können als im vorigen Jahr. Nach mehrjähriger Unterbrechung als ein regelmäßig wiederkehrendes Sechstheil unſeres Opernjahres wieder eingeführt, hatte ſie damals für Viele den Reiz der Neuheit, für die Uebrigen doch wenigſtens den Vorzug, in unſer ewiges Opern-Einerlei einige Abwechslung zu bringen. Auch waren die meiſten Mitglieder hier noch unbekannte Größen, und ſomit bot doch die vorjährige Stagione ein relatives Intereſſe. Dies Alles fällt nun heuer weg. Das Perſonal iſt größtentheils dasſelbe und zählt nicht einen Künſtler von hervorragender Bedeutung, das Repertoir dürfte auch nur ſchüchterne Verſuche wagen, die gewohnte Tretmühle zu verlaſſen, welches Intereſſe ſoll alſo die italieniſche Oper dem Publikum und der Kritik noch bieten?

Zum Beginn hatte man die Verdi'ſchen „Lombardi“ auserleſen. Eine traurige Wahl und von verhängnißvoller Vorbedeutung für die ganze Saiſon, denn es dürfte kaum ein zweites Werk zu finden ſein, welches im Punkte der Langweiligkeit mit dieſem konkurriren könnte. Die Oper war vor Jahren bereits hier durchgefallen, und erlebte jetzt das gleiche Schickſal. Man könnte einen Preis ausſchreiben für denjenigen, der in demLibretto Sinn und Zuſammenhang zu finden vermag. Die Muſik enthält nur zwei hübſche Nummern: das bekannte Terzett mit dem von Hrn. Hellmesberger muſterhaft geſpielten Violinſolo, und das vorangehende Duett. Alles Uebrige iſt geradezu ungenießbar, Verdi hat ſich hier in Bezug auf Trivialität, Rohheit und Charakterloſigkeit ſelbſt übertroffen. Die Aufführung von Seite der Sigra. Lotti und der Sigri. Grnziani, Angelini, Guidotti, Mileſi, dann der Damen Dillner, Siegſtädt und der HH. Lay und Meindl war eine durchaus fleißige und korrekte. Auch Chor und Orcheſter unter der Leitung des Hrn. Proch hielten ſich gut. Trotzdem wäre das Publikum vor Langeweile eingeſchlafen, wenn nicht der höchſt poſſirliche Enthuſiasmus einer kleinen Schaar Stockitaliener auf den Galerien einige Erheiterung verſchafft hätte. Die Wiederholung der Oper fand vor leeren Bänken ſtatt.

Nach den „Lombardi“ dünkte uns die „Traviata“, ein wahres Meiſterwerk. Der erſte und der letzte Akt enthalten dach einige ganz hübſche Nummern; auch die Aufführung iſt eine durchaus gute. Frl. Artôt ſang mit einem Gefühlsausdruck, deſſen wir ſie gar nicht für fähig gehalten hätten, und wir ſtehen nicht an, die Violetta als ihre beſte Rolle zu bezeichnen.

In dem alten abgeſpielten Ballet „Robert und Bertrand“ ſollten zwei neue Tänzerinnen vorgeführt

werden. Frl. Nini verunglückte aber bei der Probe und konnte nicht auftreten. Frl. Rotter, welche bereits vor zwei Jahren hier getanzt hatte, soll einen guten Erfolg gehabt haben.

An der Wien.

Am 31. März, zum ersten Mal: „Jäcklein" oder „Die Bauern vor Weinsberg", Sch. in 5 A. v. Bauernfeld. Zum Besten der „Kontordia", unter Mitwirkung von Hofschauspielern.

Es bedurfte wahrlich nicht der in einigen Blättern veröffentlichten „Vorrede" des Autors, um dem Publikum das Verständniß für sein neues Schauspiel aufzuschließen. Das Stück wäre wahrlich im Vorhinein gerichtet, welches erst einer Vorverständigung mit dem Publikum bedürfte, um richtig aufgefaßt zu werden. Was an Gedanken, an dramatischen Intentionen drinnen steckt, das wird und muß sich bei richtiger dramatischer Behandlung und guter Darstellung durch letztere offenbaren; was der Verfasser uns vor- oder nachher anvertraut, thut nichts hinzu und nichts hinweg nnd hat demgemäß nur einen sehr problematischen Werth als „schätzbares Material".

Grundgedanke und Entwicklung der „Bauern vor Weinsberg" liegen übrigens hinlänglich klar am Tage. Es gilt eine Episode aus dem deutschen Bauernkriege, den Gegensatz des unterdrückten Bauernthums zum unterdrückenden Ritterthum, zwischen beiden den Mann der Feder, der keimenden Schulbildung als stillen Bundesgenossen des ersteren; es gilt einen Helden, den Bauernführer Jakob Rohrbach, genannt Jäcklein, der, zugleich von persönlichen und allgemeinen Motiven gedrängt, zum Führer der freiheitlichen Bewegung wird, als solcher in Konflikte mit dem idealen Begriff seiner Mission geräth, menschliche Irrthümer begeht, und an denselben persönlich untergeht, während das gute Recht seiner Sache aus den Trümmern des Einzelgeschicks unbesiegt und heilverkündend hervorleuchtet.

Diesen Vorwurf hat unser Verfasser mit dem ganzen Aufgebot seines ursprünglich so frischen, warm pulsirenden Talentes in Angriff genommen, — wir können aber nicht sagen: vollständig durchgeführt, denn es hat ihn in der zweiten Hälfte seines Werkes offenbar eine dramatische Ohnmacht angewandelt, aus der er sich wohl am äußersten Schluß wieder erhebt, die aber doch mittlerweile der Gesammtstimmung wesentlich geschadet hat.

Wir glauben den Grund des Uebels darin zu finden, daß Jäcklein, der gut anfängt und gut endet, in der Mitte seiner Charaktereutwicklung ungenügend motivirt erscheint, und namentlich, daß die ihm unterlegten Motive, die ihn durch Irrthum und Schuld zum inneren Siege führen sollen, zu aphoristisch aneinandergereiht sind. Der aristokratische Geist, der sich im Freiheitsschwärmer regt, die Unbefriedigung der Sehnsucht nach Gleichheit, der Kampf zwischen Rache- und Mitleidsgefühl, das Vergessen seiner Verpflichtungen gegen seine Genossen, während er Frau und Kind des Feindes rettet, das Verschmähen oder Uebersehen der treuen Liebe des einfachen Bauernmädchens, während er in idealer Gleichheits-Verzückung zur Gräfin-Kaiserstochter hinaufblickt, — alle diese Momente schien der Autor benützen zu wollen, keines aber ist faktisch zu hinlänglich konkretem Ausdruck gekommen, um uns die mehraktige Unthätigkeit des Helden erklärlich zu machen, seine Schuld uns faßbar menschlich nahe zu rücken. Sein Heldentod bringt dann wohl noch einen poetischen Aufschwung mit sich, aber die Befriedigung, die wir empfinden, ist schließlich mehr die des Erlöstseins aus unbehaglichem Schwanken, als der Erhebung und Läuterung durch einen tragischen Ausgang, der einer großen Sache die Weihe gibt.

Trotz dieses Fehlers — welchem die mehrfachen, dem Vernehmen nach vorgenommenen Bearbeitungen von Seiten des Autors nicht abhalfen — verfolgten wir den Gang der Handlung mit vielem Interesse. Ein ursprünglich poetischer Geist durchweht das Stück, die Sprache ist drall nnd kernig, die meisten Charaktere, selbst die mit wenigen Strichen gezeichneten, sind wahr, warm, mitunter originell, das Ganze hat Leben, Kraft, Stimmung, — und wurde durchaus gut gespielt, daher es eigentlich mehr Beifall verdient hätte, als ihm zu Theil ward, denn der Wärmegrad des Applauses stand meist nicht im Verhältniß zu dem Werthe des Gebotenen, — vielleicht weil es mehr ein blasirtes Akademie-, als ein gewöhnliches Theaterpublikum war, welches dieser Vorstellung beiwohnte.

Die Darstellung war eine im Ensemble wie in den Einzelleistungen sehr gelungene. Die Volksscenen namentlich gingen rasch und energisch zusammen. Hr. Sonnenthal (Jäcklein) bemühte sich, auch jene Seiten des darzustellenden Charakters, welche seiner Individualität ferne liegen — das Energische, Bäuerlich-Heldenhafte — zu versinnlichen, während ihm natürlich die weicheren, verschwommenen Partien wie von selbst gelangen. Hr. Lewinsky schien den Wendelin Hipler im Anfang etwas zu kleinlich und fast heimtückisch anzulegen, daher man einigermaßen erstaunt war, als sich kein Bösewicht entpuppte; seine weiteren Reden aber im

Digitized by Google

zweiten und dritten Akte sprach Hr. Lewinsky mit seinem Verständniß und künstlerisch schönem Ausdruck. Fr. Rettich als schwarze Hofmann war charakterfest, ohne zu übertreiben, die Frl. Wolter und Mathes (Gräfin Helfenstein und Rosel), die HH. Löwe, La Roche, Gabillon, Wagner (Dietrich v. Weiler, Pfalzgraf, Truchseß und Helfenstein), kamen mit Eifer und Verständniß ihren Aufgaben nach und wurden von den Mitgliedern des Wiedner Theaters, namentlich von den HH. Findeisen (Metzler), Friese (Nonnenmacher), Rott (Schultheiß) und Stein (Bauer) wacker unterstützt.

Schließlich sei uns noch gestattet, unser Bedauern darüber auszusprechen, daß das Bauernfeld'sche Drama nicht am Burgtheater zur Aufführung gelangte. Das Burgtheater hat der guten Novitäten nicht so viele, daß es sich gegen ein solches, wenn auch unvollkommenes, doch immerhin werthvolles Produkt eines unserer besten Schriftsteller vornehm abschließen dürfte. Sollten politisch-soziale Rücksichten daran schuld sein, so wäre das vollends kindisch in einer Zeit, wo die öffentlichen Angelegenheiten, die großen Staatskrisen die Völker ganz anders mächtig in Anspruch nehmen und aufregen, als es dies auf ein paar Stunden ein Schauspiel im Stande wäre. Jedenfalls ist es schade, die künstlerischen Kräfte, welche dem Burgtheater ihre Dienste schulden, außerhalb ihres Wirkungskreises einer Aufgabe zugewendet zu sehen, die sie von ihren Pflichten gegen das genannte Institut und dessen Stammpublikum abzieht. Darum billigen wir auch vollkommen die Wiederholung der Verordnung, daß diese Anomalien nun nicht mehr gestattet sein sollen, und hoffen nur für die Zukunft auf deren ausnahmslose Durchführung.

Carltheater.

Am 1. April: Zum ersten Mal: „Bruder Liederlich", Posse in 1 Akt von Langer und „Die Schneider von Kabul", komische Operette in 1 Akt nach Andersen von H. Max und P. Krone, Musik von Storch.

Φ. — Hr. Langer wollte für Fr. Grobecker eine Doppelrolle schreiben, hat sich es aber gar zu leicht gemacht. Die Handlung ist geradezu kindisch, und weder die Situation noch der Dialog bieten dafür einen Ersatz. Seinen Erfolg verdankt das Stück lediglich der trefflichen Darstellung. Fr. Grobecker charakterisirt die beiden Brüder in ausgezeichneter Weise, Hr. Matras ist als Amtsdiener unwiderstehlich komisch und auch Hr. Knaack wirkt wie gewöhnlich drastisch. Nur aus der Frau Nesper, der einzig gelungenen Rolle des Stückes, hätte sich weit mehr machen lassen, als es das Vermögen des Frl. Stummer zuließ. Frl. Singer und Hr. Grois vervollständigten das gute Ensemble.

Die Operette, die ebenfalls einen guten Erfolg hatte, verdankt diesen wohl ebenfalls der guten Darstellung, aber hauptsächlich der bis in die kleinsten Details wahrhaft glänzenden Ausstattung. Die beiden Verfasser haben es nicht verstanden, das hübsche Märchen von Andersen gut für ihren Zweck zu verwerthen, und die Musik von Storch hat nicht eine Nummer aufzuweisen, welche sich über das Allergewöhnlichste erheben würde.

In der Darstellung steht Hr. Knaack oben und Frl. Marek unten an; dazwischen die HH. Treumann, Telek, Grois und Frl. Zöllner. Das Ensemble musterhaft.

Daß beide Novitäten gefallen haben, ist bereits gesagt worden. Auch das Publikum hat seine Launen, denn es wurden schon oft viel bessere Stücke zurückgewiesen.

Wiener Konzertbericht.

Männergesangverein.

Zweites Konzert am 2. April.

(II—l.) In diesem Konzerte wurden folgende neue Chöre vorgeführt 1. „Sonnenaufgang" von Ferdinand Hiller 2. „Sängerfahrt", Tenorsolo mit Chor von Johannes Hager und 3. „Grab und Mond" (Gedicht von Seidl) Chor von Franz Schubert. Die zwei ersten Chöre gingen, obwohl jener von Hiller die ergreifende Naturscene nicht ohne Schwung schildert, spurlos vorüber. Der Chor von Hager, diesem lang verstummten heimischen Tondichter, hebt wirksam an, doch fällt das Tenorsolo zu matt ab, um das Ganze aufkommen zu lassen. *) Wie mächtig tritt dagegen der Schubert'sche Chor an uns heran, um uns schnell in jene Stimmung zu bannen, die dem Inhalte entspricht! Ein ergreifendes Nachtstück!

*) Der geehrte Referent dürfte gewiß nicht übersehen haben, daß das Tenorsolo gar zu schlecht gesungen wurde, um eine gründliche Beurtheilung zu ermöglichen. A. d. R.

Von den übrigen Chorproduktionen gefielen am meiſten „Wandernder Dichter“ (Gedicht von Eichendorff, Chor von Engelsberg, dann „Waldandacht“, Chor mit Tenorſolo von Abt und „Volkslied aus Kärnthen“, welche alle drei wiederholt wurden. Dem trivialen Abt'ſchen Chore kann wohl nur der hübſche Vortrag des Tenorſolo zu ſolcher Auszeichnung verholfen haben. Aber auch „Frohe Fahrt“ von Eſſer und „Die Minneſänger“ von Schumann gefielen, und der herrliche Schubert'ſche Chor „Widerſpruch“ (Gedicht von Seidl) bildete einen würdigen Schluß des Konzertes.

Zwiſchen die Chöre waren zwei von Hrn. Pauzer mit richtigen Akzenten und voll Empfindung vorgetragene Lieder: 1. Abſchied des Kaiſers Max von Augsburg (Ballade von C. Löwe); 2. „Die Uhr“, (Gedicht von Seidl, komponirt von Hoven), dann: die Romanze in F für Violine von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Hellmesberger, und: ein Satz (Thema mit Variationen) aus dem Sextette in D von Mozart, vorgetragen von den HH. Hellmesberger, Kranczewics, Dobyhal, Wrany, Röver, Lewy und Kleineke, eingereiht. Hr. Hellmesberger, der mit der Romanze keine beſondere Wirkung zu erzielen vermochte, bewährte durch ſeine Mitwirkung im Sextett-Satze, namentlich in deſſen ebenſo brillanten als intereſſanten Schlußtheilen, ſeine bekannte Virtuoſität. Die Leiſtungen des Männergeſanges waren im Ganzen vorzüglich, eben ſo ſehr durch Kraft als Zartheit, wie durch Korrektheit als charakteriſchen Ausdruck ausgezeichnet.

Kleine Chronik.

Offenbach hat einen gegen Barney, früheren, und gegen Hanopier, gegenwärtigen Geranten des Theaters der Bouffes Parisiens, geführten Prozeß gewonnen. Es handelte ſich dabei um Nichteinhaltung der bei Ceſſion des Theater-Privilegiums an die beiden Letztgenannten ſtipulirten Bedingniſſe, und das Civil-Tribunal der Seine, vor dem der Prozeß verhandelt wurde, entſchied, daß Barney vom 1. Januar 1864 bis zum 1. Februar 1870 jährlich 10,000 Franken, überdies 15,362 Franken für die ſeit Wiedereröffnung der Bouffes im September 1864 ſtattgehabten Vorſtellungen, ferner 6000 Franken Entſchädigung zu zahlen habe.

Das neunzehnte Gewandhaus-Konzert in Leipzig fand am 23. März ſtatt und brachte: Die „Sommernachtstraum“-Ouvertüre von Mendelsſohn, eine Symphonie (Manuſkript) von Waldemar Bargiel; Violiniſt Kömpel ſpielte eine Geſangsſcene von Spohr und eine Romanze in G-dur von Beethoven; Opernſänger Gunz aus Hannover ſang eine Arie aus „Euryanthe“, den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ von Beethoven, und eine Arie aus Boieldieus „Weißer Frau“. — Das zwanzigſte Gewandhaus-Konzert fand am 30. ſtatt und hatte bloß Beethoven auf ſeinem Programm, deſſen erſte und neunte Symphonie es brachte.

Giuditta Paſto, die einſt berühmte Sängerin, 1798 geboren, iſt am 1. April in ihrer Villa am Como-See geſtorben.

Lokales.

Heinrich Marr, der treffliche Schauſpieler-Veteran, der eben ſein fünfzigjähriges Jubiläum feiert, ſoll in dieſem Frühjahr am Burgtheater goſtiren. Angeſichts der Gewohnheitsnormen des Burgtheaters, welche faſt nur Gaſtſpiele „auf Engagement“ zulaſſen, bezweifeln wir vorerſt noch die Richtigkeit dieſer Nachricht. Sollte ſie ſich indeſſen beſtätigen, ſo würden gewiß die hieſigen Theaterfreunde den Künſtler, der von ſeinem nur zu kurzen Engagement im Burgtheater und von ſeinem ſpäteren Gaſtſpiel am Carltheater die allerbeſten Erinnerungen zurückließ, herzlich willkommen heißen.

Das Burgtheater beſchließt heute ſeine Vorſtellungen vor der Chorwoche mit der dritten Aufführung des „Doktor Treuwold“ und eröffnet am Oſtermontag mit „Fiesko“.

Die Zöglings-Produktion des Wiener Konſervatoriums am 30. März unter der Leitung des Direktors Hellmesberger fiel ſehr gut aus. Die „Oberon“-Ouvertüre kann kaum präziſer und feuriger geſpielt werden und auch die Volkmann'ſche Symphonie (in D-moll) würde korrekt und kräftig vorgetragen: nur einige feinere Nüancen vermißte man. Die Symphonie, bereits vor drei Jahren komponirt, war trotzdem für Wien eine Novität, was unſeren zwei großen Konzertinſtituten nicht zur Ehre gereicht, denn es iſt ein tüchtiges Werk, deſſen zwei erſten Sätze beſonders ſchön ſind. Im Vortrage des zweiten Satzes zeichnete ſich die Harmonie, und unter dieſen noch ganz beſonders der Klarinett-Zögling auf das vortheilhafteſte aus. Die zwei Sätze der C-dur-Sonate von Boch wurden von der geſammten Violinkloſſe wie auf einer Geige geſpielt. Weniger erfreulich waren wie gewöhnlich die Geſangsvorträge, Frl. Waldmann hat indeſſen ſeit vorigem Herbſt Fortſchritte gemacht; die Stimme des Frl. Seehofer ſcheint noch immer angegriffen und zum Vortrage Gluck's iſt ſie noch nicht reif.

Konzerte der nächſten Woche: morgen Sonntag Mittags, Vereinsſaal: Singakademie, (einzelne Chöre, Schumann's Requiem) — Abends Burgtheater, Geſellſchaft „Haydn“ (Mendelsſohn's „Lobgeſang“, einzelne Muſikſtücke). Montag: dasſelbe wiederholt, Dienſtag 11. April Abends Redoutenſaal: Geſellſchaft der Muſikfreunde, außerordentliches Konzert, (Bach's „Matthäus Paſſion“.

Briefkaſten der Redaktion. 1. — 3. April: ♂ in Berlin, H.—l. hier: Erhalten — A. v. W in Breslau: Bereits brieflich beantwortet — E. P. in Paris: Unſern beſten Dank. —

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 15. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 15. April. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Zur Lebensgeschichte des Antonio Caldara. Von L. v. Sonnleithner — Musikalische Literatur (A. W. Ambros) — Entgegnung. Von L. Köhler — Stuttgarter Schauspielbericht — Wiener Theaterbericht: Carltheater („Haus Rahemann"). — Wiener Konzertbericht (Singakademie. Gesellschaft „Haydn". Gesellschaft der Musikfreunde — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Dresden) —Kleine Chronik. — Lokales

Zur Lebensgeschichte des Antonio Caldara.

Von L. v. Sonnleithner.

Wir hatten schon öfter Gelegenheit, die Leichtfertigkeit und Anmaßung zu rügen, deren sich der fruchtbare musikalische Schriftsteller F. J. Fétis in seinen ebenso zahlreichen wie oberflächlichen Schriften schuldig macht. Seine „Biographie universelle des musiciens" wimmelt von Irrthümern und willkürlichen Angaben, und diese Mängel treten in erhöhtem Maße hervor, wenn es sich um Künstler handelt, welche in Deutschland, insbesondere in Oesterreich gelebt und gewirkt haben. Wir behalten uns vor, bei größerer Muße ein längeres Sündenregister zusammenzustellen; für diesmal veranlaßt uns sein Artikel „Caldara Antoine", im zweiten Bande der „Biogr. universelle" (zweite Auflage), zu einer ernsten Rüge.

In diesem Artikel behauptet Fétis, Caldara habe, gekränkt durch den geringen Erfolg seiner am 4. November 1736 in Wien aufgeführten Oper: „Temistocle" die Laufbahn der theatralischen Komposition verlassen; sei dann noch zwei Jahre in Wien geblieben, gegen Ende 1738 aber nach Venedig zurückgekehrt, wo er bis zu seinem dort am 28. August 1763 erfolgten Tode zurückgezogen gelebt habe. Fétis beschuldigt Gerber einer Unrichtigkeit, welcher Wien als den Sterbeort Caldara's nennt. Noch sonderbarer aber findet er die Angabe unseres trefflichen Anton Schmid (Verfassers der Lebensbeschreibung Gluck's), den er ironisch le savant Antoine Schmid nennt, indem dieser Caldara in Wien am 28. Dezember 1736 im Alter von 66 Jahren sterben läßt, und damit sein Leben um beiläufig 27 Jahre abkürzt, während er andererseits seine Geburtszeit um acht Jahre früher annimmt. Fétis begreift nicht, wie Schmid sich so mit allen historischen Annahmen (données historiques) in Widerspruch setzen könne, während schon die Aufführung von Caldara's letzter Oper „L'ingratitudine castigata" zu Venedig im März 1737 Schmid's unerwiesene Behauptung widerlege. So erlaubt sich Fétis den gewissenhaftesten aller Biographen mit einer schnöden Phrase abzufertigen, anstatt das naheliegende Mittel zu ergreifen, die Wahrheit zu erfahren.

Wir haben uns die geringe Mühe genommen, die „documents" einzusehen, welche Hr. Fétis vermißt, und können darüber Folgendes berichten. Das „Wienerische Diarium" vom 2. Jänner 1737 enthält die „Liste deren Verstorbenen in Wien", und führt an als am 28. Dezember 1736 verstorben: „Hr. Anton Caldara, kaiserl. Hof-Vicekapellmeister im Breanischen Hause in der Kärnthnerstraße, alt 66 Jahre". — Das Todtenregister der Pfarre St. Stephan in Wien vom Jahre 1736 enthält die Bestätigung, daß die Leiche des Hrn. Anton Caldara u. s. w. am 29. Dezember in der Gruft zu St. Stephan beigesetzt worden ist. Endlich finden sich im Archive des k. k. Landesgerichts in Wien die Akten über die von Seite des Hofmarschallamtes vorgenommene Nachlaßverhandlung, in welchen ebenfalls der erwähnte Todestag angeführt ist. Der geringe Nachlaß wurde der Witwe Katharina, gebornen Petronin mit Zustimmung der großjährigen Tochter

Sophie Caldara *) überlaſſen. Somit kann wohl kein Streit mehr darüber beſtehen, wo und wann Caldara verſtorben iſt. Die Altersangabe des Todtenverzeichniſſes rührt ohne Zweifel von ſeinen Angehörigen her, die am beſten davon unterrichtet ſein mußten.

Fétis führt auch an, unſer Meiſter ſei erſt 1718 nach Wien gekommen und habe dann den Titel eines Vice-Hofkapellmeiſters erhalten. Die Akten des Oberſthofmeiſteramtes weiſen aber nach, daß er ſchon am 1. Januar 1716 in der eben gedachten Eigenſchaft angeſtellt wurde; auch hat er noch in dieſem Jahre Kompoſitionen für das Hoftheater geliefert, insbeſondere die Licenza und Intermezzi zu Pariati's Drama: „Costantino". Als „kaiſerl. Kammerkompoſiteur" erſcheint er ſchon 1714 bezeichnet.

Die Aufzählung der Opernkompoſitionen bei Fétis iſt nicht nur unvollſtändig, ſondern auch hinſichtlich der Zeitangabe häufig unrichtig. Aus der Oper: „Cajo Marzio Coriolano" macht Fétis zwei Opern, einen „Cajo Mario" und einen „Coriolano". Von der Oper „Atenaide" iſt der dritte Akt von Caldara, die beiden andern ſind von Antonia Ziani und Antonio Negri komponirt. — Zu den nicht genannten theatraliſchen Werken gehören: „Apollo in Cielo", 1720; „Psiche" (gemeinſchaftlich mit Fux komponirt), 1720; „Chamaide", 1722; „La concordia dei Pianeti", „La contesa dei Numi", „Il finto Polieare", „Il trionfo della religione e dell'amore", 1725; „Amalasunta", 1726; „La forza dell'amicizia", zweiter und dritter Akt (der erſte von Giov. Reutter d. j.); „Amor non hà legge", 1728; „I Disingannati", 1729; „Dialogo trà la vera disciplina ed il genio", 1730; Sinfonia und dritter Akt von „La pazienza di Socrate" (der erſte und zweite Akt von Giovanni Reutter d. j.); „Livia"; „Dialogo trà la Inclinazione ed il Bene"; 1731; „Sancio Pansa, governatore dell' Isolo Barattaria", 1734; „Scipio Africano"; „Il natale di Minerva Tritonia", 1735.

Von den meiſten dieſer Werke ſind die Partituren und Textbücher theils in der Wiener Hofbibliothek, theils in dem Archive der hieſigen Geſellſchaft der Muſikfreunde vorhanden; und wer ſich die Zeit nehmen will, die Kompoſitionen Caldara's näher kennen zu lernen, wird ſich bald überzeugen, daß dieſem Manne ein Ehrenplatz unter ſeinen Zeitgenoſſen gebührt. Mögen dieſe Zeilen dazu beitragen, die Freunde der Muſikgeſchichte auf dieſen vorzüglichen Tonſetzer aufmerkſam zu machen, deſſen Name glänzend ſtrahlen würde, wenn er nicht zufällig ein Zeitgenoſſe von Händel und Joh. Seb. Bach geweſen wäre.

*) Dieſe Tochter wurde am 9. Mai 1720 geboren, und ihr Taufpathe war Emanuel Freiherr v. Aſtorga.

Muſikaliſche Literatur.

Auguſt Wilhelm Ambros, „Geſchichte der Muſik", zweiter Band. Breslau, F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander) 1864. 8.

Beſprochen von **Oscar Paul.**

Es gehört unbeſtreitbar zu den ſchwierigſten Unternehmungen, die Muſikgeſchichte des Mittelalters und der dasſelbe vorbereitenden Zeit genau zu erforſchen und nach Erkenntniß der einzelnen Epochen dieſelben in fließender, dabei gründlich zerlegender Darſtellung zuſammenzufaſſen. Wenn es ſchon die höchſte Anſtrengung aller muſikaliſch-theoretiſchen und hiſtoriſchen Denkkraft vorausſetzt, die antiken Völker vor Chriſto, und zwar namentlich die Griechen in ihrer muſikaliſchen Anſchauungsweiſe und Entwicklung der Jetztzeit mit Klarheit vorzuführen, ſo müſſen ſich in der That alle Kenntniſſe eines fertigen Muſikers mit dem gründlichſten Studium der Sprache, namentlich der mittelalterlich-lateiniſchen vereinigen, um nur die einzelnen Fakten feſtſtellen zu können. Während durch Philologen wie Meibom, Wallis, Friedrich Bellermann und Weſtphal die muſikaliſche Literatur der Griechen in ihren ſpärlichen Reſten geſammelt, geordnet und in den Hauptpunkten wenigſtens annähernd richtig beleuchtet der Oeffentlichkeit übergeben worden iſt, haben wir von der erſten chriſtlichen Zeit und vom Mittelalter bis zum 13., 14. und 15. Jahrhundert nur zerſtreute Nachrichten aus der Bibel, den Kirchenvätern, ferner dem bisher wenig berückſichtigten Boëthius und endlich Gerbert's Ausgabe der Scriptores ecclesiastici, aus welchen Quellen mit Berückſichtigung noch anderer zerſtreuter Schriften das verwickelte Gebiet der muſikaliſch-theoretiſchen Fortſchritte aufgeklärt werden muß. Bedenkt man nun, daß Gerbert aus Mangel an reicherem Stoff zum Theil unvollkommene und nicht genügend verſtandene Handſchriften als Unterlage für ſeinen Abdruck gebrauchte, ſo werden wohl einem Jeden die labyrinthiſchen Gänge vorſchweben, auf denen der Muſikhiſtoriker zu wandeln

genöthigt iſt. Wenn auch Forkel, Kieſewetter, Heinrich Bellermann, Burney, Hawkins, Fétis, Couſſemaker a. ſ. w. durch geiſtvolle Konjekturen und tiefergreifende Erörterungen dem Verſtändniß jener dunklen Quellen aufzuhelfen verſucht haben, und letztgenannter Schriftſteller ſogar durch Abdruck noch unedirter Handſchriften namentlich über Menſuralmuſik eine neue Quellenära in's Werk zu ſetzen fort und fort bemüht iſt, ſo iſt es doch in neuerer Zeit noch keinem Hiſtoriker gelungen, ſeine Herrſchaft über den gewaltigen Stoff vollſtändig zu bekunden. Mit Achtung wird aber jedes Werk zu begrüßen ſein, welches die Gewiſſenhaftigkeit ſeines Schöpfers in den Verſuchen um weitere Aufklärung und das zur hiſtoriſchen Forſchung nöthige Wiſſen desſelben kennzeichnet. Und mit dieſer Achtung gehen wir auch an die Beurtheilung des vorliegenden Werkes, von dem wir hoffen, daß es, auf der Höhe der Zeit ſtehend, eigenes Quellenſtudium und erläuternde Zuſammenfaſſung bereits klar geſtellter Forſchungen nachweiſt.

Unter den obwaltenden Umſtänden, das heißt im Hinblick auf die ſchwer zu erreichende Beſiegung des Materials, iſt wohl Beſcheidenheit von vornherein geboten, und dieſelbe wird auch in der Vorrede in den Vordergrund geſtellt, indem Hr. Ambros ſagt: „Ich bin weit davon entfernt zu glauben, daß ich etwas Fehlerloſes hingeſtellt habe: mein Buch iſt eben ein menſchlich Werk. Aber ſo viel darf ich mit gutem Gewiſſen ſagen: was der Leſer hier in Händen hält, iſt das Reſultat langer und eifriger Arbeit, wiederholter Reiſen und eifriger Studien auf deutſchen und italieniſchen Bibliotheken. Ich habe wenigſtens getrachtet an Wurzel und Quelle kennen zu lernen, worüber ich jetzt ſpreche".

Gewiß können auch nur durch umfaſſendere Reiſen die im Bibliotheksſtaube verborgenen Schätze der älteren Theorie und Praxis entdeckt und an's Licht gezogen werden, und hätten Kieſewetter in ſeinen friſchen Jahren alle Verkehrsmittel unſerer Zeit zu Gebote geſtanden, ſo würde ſeine werthvolle Geſchichte der Muſik manche Schwächen weniger beſitzen, obgleich auch jetzt noch trotz aller Verkehrsmittel an manchen Orten die Bibliotheken ſchwer zugänglich ſind. Einige biographiſche Fehler Kieſewetter's, welche auf die tonkünſtleriſche Entwicklung weiter keinen Einfluß haben, berichtigt Hr. Ambros auf Seite VIII und knüpft daran die Bemerkung, daß ſeine Geſchichte des erweiterten Plaaes wegen in vier Bänden anſtatt in dreien erſcheinen müſſe. Um aber die Beſorgniſſe von noch mehr Bänden abzuwehren, will Hr. Ambros „Anlage und Gang des ganzen Werkes" darlegen. Zunächſt kommt er auf ſeinen erſten Band noch einmal zurück, freut ſich, daß Moriz Carrière *) ſeine eigenen Intentionen in höherem Sinne fortgeſetzt habe, und ironiſirt dann das Urtheil Dr. Joſef Schlüter's, der in ſeinem ſchon genugſam beſprochenen Buche: „Allgemeine Geſchichte der Muſik" ohne Hinweiſung auf eine beweiſende Kritik die Arbeit unſeres Verfaſſers herunterzieht. Hr. Ambros meint: ſagen doch ſchon die Xenien:

O wie ſchätz' ich euch hoch! ihr dürftet ſorglich die Kleider
Unſrer Autoren, und wem fliegt nicht ein Federchen an?

Wenn dies Hr. Ambros zu Hrn. Schlüter, wie der Löwe zur Maas, ſagt, ſo ſind wir inſofern nicht einverſtanden, als Hr. Schlüter gar nicht gebürſtet hat; ſagt er es aber zur beweiſenden Kritik, ſo vergißt Hr. Ambros, daß jene in manchen Betrachtungen vor der Maſſe angeflogener Federn den Stoff kaum mehr ſehen konnte, ohne etwa die ſonſtigen Verdienſte des Hrn. Ambros verkleinern zu wollen. Auch ſtellen wir uns auf die Seite des Hrn. E. Schelle, wenn dieſer ſagt: „in Deutſchland ſei gar Niemand, der Fétis kontroliren könne", weil damit Hr. Schelle gewiß nur meint, daß wir keinen deutſchen Sammler haben, der eben ſo viel Material wie Fétis zuſammenroffen und ſomit auch letzteren in allen Punkten kontroliren könne. Damit iſt nicht geſagt, wie Hr. Ambros falſch verſteht, daß wir in einzelnen Zweigen nicht weit gründlichere Forſcher beſitzen, mit denen Fétis gar keinen Vergleich aushalten kann, z. B. Weſtphal, Heinrich Bellermann, Otto Jahn, Chryſander u. A.

Ueber den noch in Zukunft zu erwartenden dritten Band ſeiner Geſchichte ſpricht Hr. Ambros vielerlei, z. B. über ſeine Liebe und Verehrung für die Komponiſten des 16. Jahrhunderts, über ſeine Bewegung bei der erſten Betrachtung von Josquin's Meſſen, über die Missa Papae Marcelli u. ſ. w., wogegen er den vierten Band mit wenigen Bemerkungen ankündigt. Offen geſtanden, hätte uns die größere Berückſichtigung des vorliegenden zweiten Bandes zweckentſprechender gedünkt, da z. B. eine Ueberſicht der Hauptquellen des Mittelalters von beſonderem Nutzen geweſen wäre.

Von der Vorrede erlauben wir uns zum erſten

*) Moriz Carrière iſt, beiläufig geſagt, hauptſächlich Aeſthetiker und Kulturhiſtoriker. Bei ſeinen Arbeiten hat er natürlicherweiſe in muſikaliſcher Beziehung immer die jüngſt erſchienenen Bücher benutzt und daher auch über die antike Muſik den erſten Band von Ambros. Damit kann aber nicht geſagt ſein, daß dieſer erſte Band lauter richtige muſikaliſche Entwickelung enthalten müſſe.

Digitized by Google

Abſchnitte des erſten Buches überzugehen, welchen der Verfaſſer „Die erſten Zeiten der chriſtlichen Welt und Kunſt“ genannt hat. In ſeiner, wie bekannt, brillanten und geiſtreichen Darſtellung entwickelt hier Hr. Ambros den Gebrauch der Muſik bei den erſten Chriſten bis zur Zeit Gregor's des Großen, wobei er noch einen Blick auf die Germanen, Gallier und Britannier wirft. Obgleich der Verfaſſer, um mit ſeinen eigenen Worten zu reden (Vorrede Seite VII.), einige Citate aus neueren Werken als „Fettaugen“ ſeiner „Suppe“ aufſetzt, ſo iſt doch der weſentliche Inhalt dem zweiten Bande von Forkel's „Geſchichte der Muſik“ entnommen. Die Empfehlungen der Apoſtel von Pſalmen und Lobliedern nebſt den dazugehörigen Bibelcitaten, das heimliche Singen in den Katakomben während der Nacht mit Belegſtellen aus Tertullian, Plinius, und das Hinſtellen dieſes Geſanges als ein zuweilen nur halblautes Recitiren nach Auguſtin, Confessiones X. wurden bekanntlich von Forkel erſchöpfend entwickelt, weshalb derſelbe häufiger anzuführen war. Nur in einem Punkte weicht Hr. Ambros von den Angaben des genannten und ſo vielfach ausgebeuteten Schriftſtellers ab. Dieſer Punkt betrifft die Inſtrumentalbegleitung zu den Geſängen der erſten Chriſten, welche Hr. Ambros ganz und gar negirt und ſich dabei auf die auch bei Forkel, Seite 127 zitirte Stelle des Clemens Alexandrinus aus dem Paedagogus lib. II, cap. IV. ſtützt. Einen Theil dieſer Stelle, welche Gerbert, de cantu et musica sacra, Tom. I, pag. 210 in lateiniſcher Uebertragung anführt (was von Hrn. Ambros nicht erwähnt wird) überſetzt unſer Verfaſſer in's Deutſche mit folgenden Worten: „Wir gebrauchen ein einziges Inſtrument, das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Pſalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten“. — An dieſe Worte des Clemens Alexandrinus knüpft Hr. Ambros die Bemerkung: „Es war alſo ein bloßes Symbol, wenn auf den älteſten chriſtlichen Malereien die Lyra als Sinnbild des Gottesdienſtes erſcheint“. Wir beſtreiten nun dieſe Meinung auf das entſchiedenſte durch folgende Erörterungen:

Clemens Alexandrinus nennt nämlich vor citirter Stelle einzelne Völkerſchaften (editio Heinsii, pag. 164), welche in ihren Kriegen die ihrem Charakter entſprechenden Inſtrumente, unter denen auch das Pſalterium, die Lyra u. ſ. w. angegeben werden, gebrauchten. Dieſer kriegeriſchen Inſtrumentalmuſik jener Völker ſteht entgegen, „das Wort des Friedens, das einzige Werkzeug, womit wir Gott verehren. (ἑνὶ δὲ ἄρα ὀργάνῳ, τῷ λόγῳ μόνῳ τῷ εἰρηνικῷ, ἡμεῖς κεχρήμεθα, ᾧ γεραίρομεν τὸν Θεόν); „nicht mehr (οὐκ ἔτι) gebrauchen wir das alte Pſalterium, die Salpinx, das Tympanum, die Flöte, wie es Sitte war bei denjenigen, welche ſich im Kriege übten“ (οἷς ἔθος ἦν τοῖς ἐν πολέμῳ ἀσκητάς). Er ſagt alſo, daß die Inſtrumente nicht mehr in jener kriegeriſchen Weiſe gebraucht werden, wie bei den alten Völkern. Wohl aber iſt bei den chriſtlichen Geſängen, in denen ſich das Wort des Friedens kund gibt, die Inſtrumentalbegleitung nicht ausgeſchloſſen; „Denn wenn der Chriſt bei Pſalmen, Hymnen und geiſtlichen Liedern zur Lyra und Guitarre ſingen kann, ſo trifft ihn kein Tadel, weil er dann den gerechten hebräiſchen König (d. h. den David) nachahmt, welcher Gott wohlgefällig iſt (κ' ἐν πρὸς κιθάραν ἐθελήσῃς ᾄδειν τε καὶ ψάλλειν, μοῦσος οὐκ ἔστιν. Ἑβραῖον μιμήσῃ δίκαιον βασιλέα εὐχάριστον τῷ Θεῷ). — Clemens Alexandrinus verwirft alſo durchaus die kriegeriſche Muſik, ebenſo wie er gegen theatraliſche und erotiſche Muſikaufführungen eifert, daher er auch beim chriſtlichen Geſange alle chromatiſchen Harmonien verbannt wiſſen will; er billigt aber beim Geſange die Anwendung einiger Inſtrumente, von denen er die Lyra und Guitarre beſonders empfiehlt. Die Lyra iſt daher auch auf den älteſten chriſtlichen Malereien kein bloßes Symbol, ſondern hat in Wirklichkeit bei den heiligen Verſammlungen und Gaſtmählern der Chriſten, welche eine Nachahmung der alten hebräiſchen Feſte und griechiſchen Sitten waren, als muſikaliſches Inſtrument in praktiſcher Anwendung figurirt. *)

Nachdem der Verfaſſer das Zeugniß des Ambroſius über den Unterſchied des Kirchengeſanges von der verpönten chromatiſchen Theatermuſik hervorgehoben hat, (welches man wie faſt alle andern Citate auch bei Forchel II, S. 131 findet, obgleich dieſer wieder übergangen wird) unterſucht Hr. Ambros die Frage, woher alle Geſänge der Urzeiten des Chriſtenthums ſtammten. „Die Einen ſagen: Die Kirche hat ſich vorerſt und vornehmlich des jüdiſchen Tempelgeſanges bedient, wie er von David angeordnet und unveränderlich fortgepflanzt worden, wogegen Andere im kirchlichen Ritualgeſang einen

*) Auch Forkel hat eine Stelle aus Ambroſius und eine andere aus Auguſtin (S. 194, Band II von Forkel's „Geſchichte der Muſik“) ganz falſch verſtanden. In erſterer wird nur dagegen geeifert, daß zuweilen Betrunkene beim Gottesdienſte die Inſtrumente handhaben, und in letzterer werden nur die Jungfrauen und Matronen getadelt, daß ſie bei Lobgeſängen eben ſo ſpielten, wie die heidniſchen Pſalterſchlägerinnen und ſogar für ſolche Kunſt ſich Lehrer hielten. — Man vergleiche überdies die Stellen bei Auguſtin, Baſeler Ausgabe, Tom VIII, 693, 49, 679, 695, 1021, 1743. Auch vergleiche man den Unterſchied zwiſchen Pſalterium und Kithara Tom. VIII, 208

beträchtlich entſtellten, aber koſtbaren Reſt der alten griechiſchen Muſik erblicken, welche ſelbſt, nachdem ſie unter den Händen der Barbaren geweſen, ihre urſprüngliche Schönheit nicht ganz verlieren könne. Noch Andere erklären die chriſtliche Muſik für etwas Eigenes und Neues". Von ſeinen drei angeführten Gewährsmännern vertheidigt Jacob die erſte, Rouſſeau die zweite und Kieſewetter die dritte Anſicht. Kieſewetter iſt entſchieden am meiſten im Unrecht, obſchon deſſen Meinung von unwiſſenſchaftlichen Ausſchreibern und Abſchreibern z. B. von Brendel noch mit phraſenhaftem Wortſchwall kolorirt worden iſt. Hr. Ambros berührt überdies mit Recht den Irrthum Kieſewetter's, indem er ſagt, daß deſſen beigebrachtes Citat auf die Chriſten bezogen, „ne videantur judaizare" erſt aus dem 13. Jahrhundert von Thomas von Aquino herſtamme, folglich nicht überzeugend ſei. Hiebei müſſen wir aber bemerken, daß Hr. Ambros übergangen hat, wie jenes nicht vollſtändig richtig angeführte Citat des Thomas von Aquino gar nicht Bezug nimmt auf das bis in's 16. und 17. Jahrhundert, ja in Ueberbleibſeln ſogar bis auf unſere Zeit fortbeſtehende Singen der alten Pſalmen, ſondern wie es lediglich den Nichtgebrauch einiger Inſtrumente im 13. Jahrhundert betrifft, was aus den auch von Gerbert, de cantu et musica sacra, Tom. II, S. 99, angeführten Worten deutlich hervorgeht: „Instrumenta musica, sicut citharas et psalteria non assumit ecclesia in divinas laudes, ne videatur judaizare". Aber auch dieſe Anſicht des Thomas betrifft mehr die Kirchenordnung der Dominikaner als die geſammte chriſtliche Kirche, welche letztere die „Summa" dieſes kirchlichen Schriftſtellers nur als ein Werk anſah, „Daran ſich Chriſtus erfreue", hingegen dasſelbe dem Dominikaner-Orden „als die höchſte Entwicklung chriſtlicher Wiſſenſchaft galt". *) — Wie ſchon geſagt, billigt Hr. Ambros die Behauptung Kieſewetter's nicht ganz, ſondern ſucht jene drei angegebenen Anſichten zu vereinigen, indem er meint:

„Der neue Geiſt baute ſeine Welt aus gegebenem Stoffe. Man darf von der Muſik der erſten chriſtlichen Zeiten annehmen, ſie ſei zuerſt Volksgeſang geweſen, gegründet auf Art und Weiſe der gleichzeitigen antiken Tonkunſt, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen chriſtlichen Geiſte". Mit dieſer allgemeinen Anſicht ganz einverſtanden; nur können wir die Art und Weiſe der Unterſuchung, vermittelſt welcher Herr Ambros zu dieſem Reſultate kommt, nicht ganz billigen, da derſelbe eigentlich jedwede genauere hiſtoriſche Deduction vermeidet und häufig in kaum zu begreifende Widerſprüche verfällt. Nach unſerer Meinung würde wohl der Verfaſſer mehr erreicht haben, wenn er den Gang, welchen die Ausbreitung des Chriſtenthums bis zur Zeit Konſtantin's des Großen nahm, überſichtlich entwickelt und aus dieſer Entwickelung die Einrichtung des chriſtlichen Geſanges mit Einſchluß der Inſtrumentalbegleitung unter Benützung der älteſten Zeugniſſe deducirt hätte. Sodann würde der Beweis auch nicht ſo ſchwer zu führen geweſen ſein, wie griechiſche Muſiktheorien das Fundament der Melodieordnung bildeten. — Daß ſich die Chriſten nicht ſcheuten, die Ausübung der Kunſt aus dem Heidenthume in's Chriſtenthum herüberzunehmen, ſpricht auch Hr. Ambros in folgenden Worten aus: „Die antike Muſik wurde von zahlloſen Muſikern von Beruf, von zahlloſen Dilettanten betrieben, unter den neubekehrten Chriſten gab es ganz ohne Zweifel viele im Sinne ihrer Zeit und alſo auch muſikaliſch gebildete Leute. Für das Bedürfniß des Volksgeſanges wie der Hausmuſik genügte ſicher die allgemeine Uebung und Bildung, ohne daß man Euclid und Ariſtoxenos dazu nöthig hatte". Das iſt nur zum Theil richtig, denn die Volksgeſänge mußten doch ihre Urheber haben, da ohne einen Komponiſten kein Volkslied entſtehen kann. Wenn alſo die Chriſten chriſtliche Texte zu heidniſchen Melodien ſangen, ſo waren eben die Urheber frühere in griechiſcher Theorie erzogene Komponiſten, und ſolche Melodien gebrauchten in der That die Heidenchriſten, wie man aus Clemens Alexandrinus erſehen kann, welcher die heiligen Gaſtmähler mit den griechiſchen Skolien vergleicht und dabei, wie ſchon erwähnt, chromatiſche Theatermuſik verbietet. Daß ihre diatoniſchen Melodien, wenn denſelben ein chriſtlicher Text untergelegt war, nicht für gottesläſterlich gehalten wurden, erkennt man aus der Verehrung, welche die alten chriſtlichen Schriftſteller den griechiſchen Tonkünſtlern und Muſikgelehrten zollen. Sangen nun die Juden-Chriſten Pſalmen, ſo waren ihnen dieſelben unmittelbar aus den Synagogen überliefert, und daß die Juden vielleicht noch früher, als die Griechen muſikaliſche Syſteme kannten, geht deutlich aus den Pſalmen hervor, wenn es auch nicht durch

*) Vergl. Haſe's „Kirchengeſchichte", S. 357 Gerbert hat bereits die hieher gehörigen Citate aus Thomas herausgezogen und ſeiner lateiniſch geſchriebenen Muſikgeſchichte „de cantu et musica sacra" einverleibt, weshalb wir nichts Neues ſagen, wenn wir noch ein Citat zum nähern Verſtändniß anführen „Hujusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur bona dispositio In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum: tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per hujusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas: tum etiam, quia hujusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.

chriſtliche Schriftſteller z. B. durch Hieronymus bezeugt würde; auch würde ſich ihre Inſtrumentalmuſik, von welcher der Talmud, Joſephus und Hieronymus, zwar mit Uebertreibung, doch mit Kenntniß der muſikaliſchen Technik ſprechen, nicht zu der hiſtoriſch bewieſenen Vollkommenheit ausgebildet haben. In der hebräiſchen und griechiſchen Muſiktheorie ſcheinen nach Harenberg's geiſtreichen Unterſuchungen viele verwandte Elemente geweſen zu ſein, welche Anſicht um ſo mehr Glauben gewinnt, als die griechiſchen Tonzeichen aus den altgriechiſchen Schriftzeichen hervorgegangen ſind, deren Aehnlichkeit mit den althebräiſchen gar nicht verkannt werden kann. Daß nun auch neue Melodien komponirt wurden, möchte bei der Kenntniß, welche die alten chriſtlichen Kirchenlehrer von der Muſik hatten, und bei deren reger Phantaſie kaum zu bezweifeln ſein. Von der Zeit des Auguſtin ab iſt es bereits vollſtändig bewieſen. Wenn nun alſo Hr. Ambros ſagt, daß „der neue Geiſt ſeine Welt aus gegebenem Stoffe gebaut habe", ohne freilich auf irgend welche ſachliche Entwickelung einzugehen, ſo müſſen wir nun fragen, welcher Stoff war gegeben, den der neue Geiſt, d. h. die neue chriſtliche Poeſie (wenn wir die Worte des Hrn. Ambros ſo auslegen dürfen) zum muſikaliſchen Ausdrucksmittel gebrauchen konnte?

Daß jedes Volkslied oder Kirchenlied innerhalb eines theoretiſchen Geſetzes komponirt werden muß, möge das Geſetz inſtinktiv oder mit Bewußtſein beobachtet werden, iſt ganz klar *) und ein erfahrungsmäßiger Beweis dafür iſt, daß unſere beſten Volkslieder und Kirchenlieder aus älterer und neuerer Zeit meiſtentheils auf vortreffliche Muſiker zurückgeführt werden können. Man denke an Luther, Prätorius, Calviſius, Ercard u. ſ. w. Anders war es auch nicht in den erſten chriſtlichen Zeiten, wo neben den überlieferten Pſalmmelodien und griechiſchen Singweiſen auch neue Melodien jedenfalls von den in griechiſchen Wiſſenſchaften und Künſten erzogenen Kirchenlehrern oder Muſikern von Beruf auf Grund theoretiſcher Geſetze komponirt wurden. Bis zur Zeit des Clemens Alexandrinus (geſt. vor 218 n. Chr.) waren die Ariſtoxeniſchen Lehren, wie ſie von den zahlreichen Theoretikern fortgepflanzt waren, das A und O aller Muſiker, wie aus dem genannten Schriftſteller ſelbſt hervorgeht, welcher David und Terpander als die hervorragendſten Sänger des Alterthums preiſt und dabei die doriſchen und phrygiſchen Harmonien noch Ariſtoxenos' Lehre erwähnt. **) Die Tonſyſteme des Ariſtoxenos hält er jedenfalls zum Gebrauche bei der Kompoſition chriſtlicher Melodien für ganz paſſend, da er überhaupt die griechiſche Gelehrſamkeit, ſo weit ſie dem Chriſtenthume nicht entgegenſtehe, als nützlich hervorhebt und die Muſik insbeſondere, d. h. die Diatonik ohne chromatiſche Haemonien als eine Veredlerin des Charakters hinſtellt. Später erhielt Porphyrius (geb. 233), obgleich Antichriſt, welcher die Lehren des Didymus und Claudius Ptolemäus vortrug, in der ganzen Gelehrtenwelt ſeiner Zeit und ganz beſonders im Abendlande durch ſeine philoſophiſch-rhetoriſchen Geiſtesgaben einen gewaltigen Ruf, den Auguſtinus in jeder Weiſe reſpektirte. Und ſeit ſeiner Zeit iſt das Tonſyſtem des Claudius Ptolemäus nach und nach immer mehr in Aufnahme gekommen, ſo daß Boëthius als weiſer Sammler und Beurtheiler des vorhandenen theoretiſchen Stoffes mit den Hauptgrundſätzen des Ptolemäus ein Lehrer für das ganze Mittelalter werden konnte. Streng genommen war dieſes Syſtem immer nur eine Vereinfachung des Ariſtoxeniſchen, von welchem Euclid bekanntlich die 13 Tonarten, pag. 19 und 20, der Meibom'ſchen Ausgabe aufzählt, nachdem er vorher die 7 Oktavengattungen der Alten, d. h. der Vorfahren des Ariſtoxenos entwickelt hat. **) In dieſem Syſtem iſt, wenn wir den tiefſten Ton des Klanggeſchlechtes A annehmen, die doriſche Tonart von d auszuführen, wie es auch bei Ptolemäus und ſeinen Kompilatoren der Fall iſt, und dieſer Ton wurde im Mittelalter der erſte Kirchenton genannt. Von dieſem d lag eine Quarte tiefer die hypodoriſche Tonart, welche von A aus geführt wurde, und eine Quinte höher die hypermixolydiſche, die man von a aus leitet.

Daß ſich dieſes Syſtem der Hauptſache nach erhielt, ſehen wir aus dem Caſſiodor, welcher das ganze Tonartenſyſtem des Ariſtoxenos in ſeinen Institutiones musicae bei Gerbert, scriptor. eccles. Tom. I, pag. 15 – 19 wiedergibt und nur noch den Modus hypoeaeolius = h und hypoelydius = h hinzufügt, was ſich aus der Benutzung des Tetrachord synemmenon und des Tetrachord diezeugmenon nach Alypius und Ariſtides Quinctilianus erklären läßt, da in

*) Vergl. auch Moritz Hauptmann, „Einige Regeln zur Beantwortung des Fugenthema's" „Recenſionen" 1865, S. 148, wo es heißt: „Jede Muſikphraſe ſetzt ein Tonartſyſtem, in welchem ſie ſich bewegt, voraus. In der Tonart erhält der einzelne Ton einer Melodie erſt ſeine verſtändige Beſtimmung und Bedeutung".

**) Clemens Alexandrinus, Ausg. v. Heinſius, S. 658.

*) Vergl. auch Gaudentius, pag. 20.

ersterem Tetrachord das später sogenannte b rotundum und in letzterem das h quadratum vorkommen.

Daneben brachen sich die von Porphyrius verkündeten Lehren des Ptolemäus Bahn, in denen ein System von 8 Tonarten aufgestellt wurde, welches durch Boëthius zu vollkommener Geltung gelangte.

Jeder von diesen Moden hat sieben Oktavengattungen, welche ihren Anfang vom zweiten Klange eines Modus (von der Tiefe aus gerechnet) nehmen. Die siebente Oktavengattung ist gleich der Oktave, welche man vom tiefsten Tone A bis zu a führen kann. Bei den andern Moden findet dasselbe Verhältniß statt. Das System des Ptolemäus und Boëthius ist also aus dem des Aristoxenos hervorgegangen und hat jedenfalls seine vollkommene Geltung im 5., 6. und 7. Jahrhundert behauptet, hingegen die Lehren des Aristoxenos, welche auch den Martianus Capella neben anderen Schriftstellern zum Vertreter fanden, bis zu Boëthius am meisten zur Unterlage für die Praxis gedient haben mögen. *)

(Fortsetzung folgt.)

Entgegnung.

Von Louis Köhler.

Hr. Rod. Eitner hätte in Nr. 12 immerhin die von seinem Aufsatze in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Band 56, Nr. 4, 5 und 6) aus- und in meinen Aufsatz übergegangenen Irrthümer berichtigen können, ohne doch nöthig gehabt zu haben, in so stachlichtem Tone über eine so wenig bedeutende Sache zu schreiben. Hr. Eitner kann nicht sagen, daß ich seiner Arbeit nicht ehrlich gedacht hätte: ich habe sie in meinem Buche: „Der Klavierfingersatz", S. 154 als theilweise benutzte Quelle und dazu seinen Namen genannt. Daß Hr. Eitner dies verschweigt, wirft (mit oder ohne Hrn. Eitner's Wissen und Wollen) ein falsches Licht auf mich. — Ich habe in meiner Jugend Musiker gekannt die noch lange zu Mozart's Zeit lebten und die in ihren jüngeren Jahren von damals alten Leuten über die alte Technik Manches erfuhren. So erinnere ich mich noch eines alten Sterbekassenboten Brunner in Braunschweig, der um 1834 etwa 70 Jahre zählen mochte und mich durch sein uraltmodisches Spiel ergötzte. Ich habe dann späterhin auch selbst in verschiedenen Werken über die alte Fingersetzung gelesen, in neuerer Zeit (doch lange vor Hrn. Eitner's Aufsätzen) öfter Einzelnes darüber gefunden, so z. B. in dem unschätzbaren Buche über Bach von Forkel (Lehrer meines ersten Generalbaßlehrers Zinkeisen aus Göttingen), ferner in Marx' „Musik des 19. Jahrhunderts", wie auch in der Originalausgabe von Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" ꝛc. Wenn ich nun in Hrn. Eitner's Aufsatz konkrete Beispiele dazu fand, so war das keineswegs die erste und einzige Kunde über den Gegenstand für mich: ich kopirte in den Beispielen das, was Hr. Eitner ja selbst zuvor nur kopirt hatte und — wie schon gesagt — nannte seinen Namen dazu in meinem Buche, auf das ich, in meinem von Hrn. Eitner befehdeten Aufsatze, wiederum hinwies. Diese benutzten Fakta dienten mir dazu, jene alte Technik aus der Natur der alten Instrumente zu erklären und in ihrem Einflusse auf die damalige Klavierfiguration darzulegen. Das nimmt Hrn. Eitner als „würzige Sauce"; aber man könnte ebenso auch sagen, es sei das Fleisch zu den von Hrn. Eitner gelieferten Knochen. — Hätte Hr. Eitner Beispiele selbst erfunden, und ich hätte diese, oder eigene Gedanken von ihm entlehnt und für meine Erfindung ausgegeben, oder hätte Hr. Eitner jene alte Spielart als Thatsache erst entdeckt und ich hätte sie als mein Forschungsresultat wiedergegeben — dann würde ich eine Rüge verdient haben. So aber weise ich dieselbe zurück!

Daß Hr. Eitner Druckfehler und Irrthümer in seinem Aufsatze hat passiren lassen, und daß diese in meiner Kopie wieder vorkommen, gereicht zunächst nicht mir, sondern ihm zum Vorwurf. Wenn man die erwähnte alte Fingersetzung in der Tonleiter von F und As vergleicht, so ist letztere doch derartig unpraktisch, daß man die Daumensetzung auf B in jener mit Grund als eine

*) Da wir später noch mehr auf die übrigen Ansichten des Hrn. Ambros in Betreff der Tonartenbildung anweisen müssen, so wollen wir hier gleich angeben, daß derselbe S. 126 ohne Quellenangabe aus Heinrich Bellermann's „Kontrapunkt", S. 41 die Gegenüberstellung der antiken Oktavengattungen und Tonarten des Mittelalters abschreibt. Diese Gegenüberstellung ist zuerst von Friedrich Bellermann gegeben worden, wir müssen jedoch dieselbe für irrig erklären. Erstens ist zu bemerken, daß das Mittelalter die Namen für die Tonarten von den Moden des Boëthius aufnahm und die tiefste Tonart nicht dorisch, sondern hypodorisch nannte. Ferner ist auch der erste und achte Ton nicht gleichbedeutend als dorisch zu fassen, weil bei beiden die Zusammensetzung der Quarte und Quinte verschieden ist. In der Zeit nach Guido hieß der achte Ton hypomixolydisch. Was nun die antiken Namen betrifft, so sind dieselben für die Oktavengattungen nur aus der Zeit des Aristoxenos im Gebrauch. Aber auch auf diese Zeit bezogen ist die Angabe des Hrn. Ambros unrichtig, denn welche Oktavengattung er dorisch nennt, dies eben nicht so, sondern man gebrauchte für die Oktaven von a zu a oder A zu a gemeinschaftlich die Namen lokrisch und hypodorisch, cf. Euclid, pag. 16.

„ſeltſame“ glauben darf. — Es fehlte bei mir nicht die Kunde und „Beleſenheit“, ſondern nur in dem Momente, wo ich ſchrieb, dasjenige, was ich früher zu verſchiedenen Zeiten geleſen hatte. Nimmt doch jeder Geſchichtsſchreiber unzählige Daten aus zweiter Hand, ohne jede Originalquelle zu prüfen; denn im Grunde arbeiten wir doch Alle an Einem Werke, und ſuchen mit unſerer Arbeit die der Andern zu fördern.

Ich hoffe, Hr. Eitner ſtimmt hiermit überein und iſt in Fällen, wie der vorliegende, ſo tolerant, Andern ihr Vertrauen zu ſeinen Quellenforſchungen nicht zum Vorwurf zu machen.

In Nr. 4 d. Bl. wünſchte ich S. 51, Sp. 1, Z. 15. von unten ſtatt „die folgenden“ bloß „folgende“ geleſen zu haben. In Nr. 5, S. 68, Sp. 2, Z. 16 von oben iſt ſtatt „zweiten“ zu leſen „erſten“, womit das „(?)“ der geehrten Redaktion erledigt iſt. Dieſe ganze Fingerſetzung iſt aber von Hrn. Eitner berichtigt worden.

Stuttgarter Schauſpielbericht.

Repertoir. — Gaſtſpiele. — Emil Devrient.

I. — Die Bewegung des Schauſpielrepertoirs war in den letzten Monaten geringer als ſonſt; insbeſondere brachte der Februar ungewohnter Weiſe keine Blüette, keine Poſſe neu, und das ſtehende Repertoir beſchränkte ſich neben der Wallenſtein-Trilogie und „Götz von Berlichingen“ auf ein profanum vulgus alljährlich wiederkehrender Luſtſpielſtücke. In dem letztgenannten Goetheſchen Schauſpiel verabſchiedete ſich Frl. Lemcke als Adelheid von Walldorf nach einem längeren Gaſtſpiele. Dieſe bedeutende Künſtlerin, zum Erſatze der, längere Zeit von der Bühne ferngehaltenen, Fr. Wilhelmi-Eulenſtein für mehrere Monate herbeigerufen, war in den Rollen der Prinzeſſin Eboli, Herzogin Marlborough, Donna Diana, Porzia u. a. m. mit großem Erfolge aufgetreten; dann aber, nachdem dieſes Interims-Engagement wie ein wunderkräftiges Sympathetikum die Geneſung unſerer erſten Tragödin zwei Monate früher, als man gerechnet, bewirkt hatte, war Frl. Lemcke ſeit Mitte Dezembers und den ganzen Januar hindurch zu keiner Rolle mehr gekommen, und auch im letzten Monat (Februar) gelangte ſie neben einer Luſtſpielrolle nur zur Darſtellung der Gräfin Terzky und der eben genannten Adelheid, ſo ſehr das Publikum ſeinerſeits ſich ſtets mit dieſer Stellvertretung einverſtanden gezeigt hatte. Anſtatt der Vernachläſſigung der Gaſtin wäre vielmehr ein dauerndes Engagement vielfach erwünſcht geweſen, denn ihr durcharbeitetes, von geiſtigem Verſtändniſſe wie von künſtleriſchem Maße getragenes Spiel in konventionellen und mehr noch in tragiſchen Rollen, das durch ein modulationsfähiges ſonores Organ unterſtützt wird, ließ die Akquiſition dieſer Künſtlerin für jüngere Rollen an unſerer Bühne durchaus vortheilhaft erſcheinen, indem unſere Heldenſpielerinnen beide immer entſchiedener in die Jahre und Veränderungen übergehen, welche eine gelegentliche Stellvertretung zweifellos wünſchenswerth machen.

Die einzige Novität des Monats bildeten demnach „Die Karlsſchüler“ von Laube. Ihre erſte Darſtellung am 10. Februar mußte wegen plötzlichen Todes des Schauſpielers Birnbaum *) in der Rolle des Sergeant Bleiſtift mit dem zweiten Akt abgeſchloſſen werden; und wurde ſodann am 26. desſelben Monats neuaufgenommen und zu Ende geführt, nachdem die Schwierigkeit, die Rolle des Bleiſtift durch einen Gaſt und weiter durch unſern Komiker Hrn. Gerſtel zu beſetzen, erſt durch die Entſchloſſenheit des Regiſſeurs Hrn. Pauli, welcher ſich nicht ſcheute, der Nachfolger des Todten zu werden, überwunden worden war. Die „Karlsſchüler“ hatten, wie früher erwähnt, durch die faſt zwei Jahrzehnte verzögerte Erlaubniß ihrer Aufführung für Stuttgart die Wichtigkeit eines Phänomens angenommen, und der erwähnte Unglücksfall hatte nicht minder dazu beigetragen, die Aufmerkſamkeit des Publikums auf's äußerſte zu ſpannen, ſo daß die endliche Aufführung vor einem ausverkauften Hauſe und unter allſeitiger ausdrucksvollſter Theilnahme ſtattfand. Doch es waren dieſe außerordentlichen Umſtände, in Verbindung mit dem hierorts allmächtigen Lokalpatriotismus für Schiller, wohl auch nothwendig, um die einem durchſchlagenden Erfolge entgegenſtehenden Hinderniſſe auszugleichen, welche zum Theil organiſch dem Stücke ſelbſt angehören, anderntheils aber auch ſpeziell die hieſige Aufführung beeinträchtigen. Es darf als anerkannt vorausgeſetzt werden, daß „Die Karlsſchüler“ bei allem Anſpruche, eine Zeit- und Charakter-Schilderung in höherem Sinne zu ſein, doch vielmehr einer kunſtvollen Kompoſition bleibender Scheinwahrheiten und wohlberechneter Einzeleffekte ihre Erfolge verdanken. Nicht nur einzelne unſeltene Züge, wie jene in der welterfahrenen Generalin Rieger und in der Unſchuld Laura's gleich lebendige Verehrung für die Gedichte des jungen Wildfangs Schiller, deren Genuß ſie mit Bibelleſen und

*) S. „Recenſionen“ 1865, Nr. 8, S. 115.

Kirchenbeſuch (!) gleichſtellen, machen dies deutlich, indem ſie als Zweckmittel in's Auge ſpringen, ſondern allgemeiner beweiſt es die Inkongruenz der Einzelcharaktere mit ſich ſelber, indem ſie, in der Art wie Bleiſtift Herzensverſteinerung und Herzensweichheit zuſammen in der Bruſt trägt, ſo einem Wechſel widerſprechender Eigenſchaften je nach der Situation unterliegen, und bei ernſterem Erfaſſen ſtets das kunſtvolle organiſche Anſehen wieder verlieren, das ſie bezaubernd im Moment uns entgegenbrachten. Auch iſt man, was die Perſönlichkeit des Helden betrifft, ſeitdem durch eine maßlos detaillirende Literatur Charakter und Lebensumſtände Schiller's mehr oder minder Gemeingut geworden ſind, bereits in weiteren Kreiſen ſchwieriger geworden und minder geneigt als früher, dieſes licht in Licht gemalte, durch Ueberladung der Idealität verzerrte Porträt für das Ideal gelten zu laſſen. Dazu kam nur noch, daß Hrn. Wenzel's kleine runde Geſtalt mit kurzem Hals und vollem Geſichte in Uniform und Haltung wohl Napoleon dem Erſten glich, doch entfernt nicht jenem hageren ungelenken Regimentschirurgus, den er darſtellte, und daß er eben ſo wenig in ſeiner glatten rhetoriſchen Diktion, der die hohen Töne zu ſehr eigen ſind, und der Monotonie gefährlich nahe liegt, jene ungleiche, von Anfällen, Stimmungen und Eingebungen getriebene Natur des Kraftgenies künſtleriſch zu bewältigen vermochte. Herzog Karl wurde zwar von Grunert mit voller Meiſterſchaft geſpielt, aber doch mit einer den Ahnherrn unſerer Herrſcher ſo ſehr verebelnden Nobleſſe und Kourtoiſie des Benehmens, daß der ſporadiſche Blutgeruch, der nach der Zeichnung des Stückes zu ſeinem Theile ein weſentliches Ingrediens dieſes Charakters iſt, nur wie ein vorgeſtelltes, nicht wirkliches Schreckniß zu wirken vermochte. Auch dem Enſemble, z. B. der Karlsſchüler und ſonſt, fehlten die Friſche und Rundung, welche zu einer lebendigen Wirkung des Stückes ſo ſehr weſentlich ſind. Doch wenn auch folgende Aufführungen — die übrigens bisher, d. h. innerhalb eines Monats, nicht ſtattgefunden haben — noch Gelegenheit bieten, manche Mängel zu beſſern, ſo iſt dem Stücke, das einen dauernden Reiz nur durch die Force-Leiſtung eines Schillerdarſtellers auszuüben pflegt, ein kräftiges Repertoirleben an unſerer Bühne kaum zu prophezeien.

Das Ereigniß des Monats März war Emil Devrient's Gaſtſpiel; und ſo verwöhnt dieſer Koryphäe und Altmeiſter dramatiſcher Kunſt durch den nunmehr 30 und mehrere Jahre dauernden glänzenden Erfolg ſeiner Gaſtſpiele ſein mag, ſo hoffen wir doch, daß auch wir Stuttgarter, was Lorbeeren und Beifall betrifft, ihm genügt haben werden. Zwar hat er zwei Mal vor ſehr mäßig beſetztem Hauſe geſpielt, allein die Erklärung dieſes Umſtandes dürfte trotz der bekannten Unluſt unſeres „höheren“ Publikums am klaſſiſchen Repertoir, weit eher in den Unregelmäßigkeiten und Hinderniſſen, die auf den dunkeln Wegen der Direktionsvorſehung gehäuft ſich fanden, zu ſuchen ſein, als in einer entſprechenden Gleichgiltigkeit des Publikums, welche anzunehmen, trotz der nicht immer natürlich erſcheinenden Art des Beifalls, doch das Maß und die Unaufhörlichkeit desſelben, ſowie die an unſerer Bühne geradezu unerhörten, bis an zwanzig Male ſich ſteigernden Hervorrufe nicht thunlich erſcheinen laſſen. Aber auch hier thaten, wie bei der Vorführung der „Karlsſchüler“, außerordentliche Umſtände vielleicht das Meiſte zum Erfolge; ich meine eine auf's höchſte geſpannte Neugierde und Erwartung, da Emil Devrient Deutſchland in allen Grenzen mit ſeinem Ruhm und ſeiner Gegenwart erfüllt hatte, ohne jemals zum Auftreten in Stuttgart zu gelangen, eine Art fanatiſcher Oppoſition ferner gegen unſern erſten Heldenſpieler, deſſen Einfluſſe man jenen Umſtand (wohl mit Unrecht) zuſchrieb, die auffallende Gunſt endlich, welche von Seiten des Hofes dem Gaſtſpieler zu Theil wurde, dem bei ſeinem Scheiden auch das Ritterkreuz des Friedrichsordens verliehen ward. Nur durch dieſes vielfache Zuſammentreffen — dem die unumſtößlich geglaubte Tradition von der vollendeten Künſtlerſchaft Devrient's noch als weiterer Hauptgrund zuzuzählen ſein wird — vermögen wenigſtens wir perſönlich uns jene allgemeine Bewegung zu erklären, innerhalb deren uns gemeinhin die Rolle Sauls unter den Propheten zufiel. Der Gaſt trat zunächſt als Egmont, Bolingbroke („Glas Waſſer“) Poſa, Bolz („Journaliſten“) auf; der öffentlichen Reklame nach erwartete man noch Hamlet und Heinrich (in „Herz und Welt“), ſtatt deſſen gab Devrient jedoch noch einmal den Bolingbroke „auf Allerhöchſten Befehl“, und dann zum Schluſſe den Heinrich in — „Lorbeerbaum und Bettelſtab“!

Wir haben den berühmten Mimen vor etwa 20 Jahren als Egmont und Fiesko geſehen und einen anderen Eindruck davon bewahrt, als wir heute wiederzufinden vermochten. Eine feine Auffaſſung, edle von innerem Maße getragene Darſtellung, kunſtvolle Nüancirung des Details und wohlthuende Sicherheit — der völlige Selbſtbeſitz in allem Spiel — ſind auch jetzt Emil Devrient ohne Zweifel nicht abzuſprechen. Auch iſt die Grundlage des Tons einfach und natürlich, die Bewegung von

Digitized by Google

wahrhaftem Zauber, Antlitz und Geſtalt von beſtechender Schönheit, wie von einem Anflug der Idealität bedeckt: — aber mit all dieſen Mitteln vermochten ſeine Schöpfungen nicht im großen Ganzen überzeugend, erwärmend, künſtleriſch erſchöpfend auf uns zu wirken. In einzelnen idealiſtiſchen Momenten, wie der Ausruf Poſa's „Königin! — O Gott das Leben iſt doch ſchön“, oder Egmonts „Oranien! Oranien!“ mochte freilich der ganze Schmelz einer edlen Perſönlichkeit und die ganze Kraft vorhandener innerer Wahrheit zu ſiegendem Ausdruck gelangen und ergreifend wirken: das Verweilen dagegen auf der Mehrzahl der Momente und auf dem Ganzen der Darſtellung ließ uns mehr nur ein äußerliches Entzücken übrig, und löſte die Vertiefung der Innerlichkeit und die Wahrheit des Spiels vielmehr in die leichteren Illuſionen des Schönheitsgefühles auf. Statt des unmittelbaren Naturklanges trat uns durchweg eine reflektirte und von Selbſtbeſpiegelung unterjochte Natur entgegen. Selbſt in den Rollen, welche keineswegs in die tragiſche Gemüthstiefe hinabſteigen, fehlte uns in ſeiner Darſtellung das Ergreifen des ſporadiſch gegebenen tieferen Charaktermoments, von deſſen ernſtem Hintergrunde zuweilen das Luſtſpiel erſt in draſtiſcher Weiſe den Scherz und den Leichtſinn der Intriguen ſich adheben läßt. Und dieſen Mangel können die reichen Nüancen der Verſatilität Devrient's nicht erſetzen, deſſen (gegenwärtigen) Fähigkeiten wir überhaupt das Feld des Konventionellen, der realiſtiſchen Färbung und der kleinen Effekte geeigneter und entſprechender glauben als die Kraft und die Tiefen der tragiſchen Seelenbewegung. So kam in Bolz der Ueberzeugungsernſt des Journaliſten, ſo beſonders in Bolingbroke niemals, auch in den Augenblicken, in welchen er den Ernſt der Weltgeſchichte mit erſchütternder Wucht in das Gemüth der ſchwachen Königin werfen ſoll, das Weſen und der Geiſt des großen Staatsmanns, ſondern immer nur wieder der Intrigant und der Lebemann zum Vorſchein und zur Geltung. Und dabei wird das dramatiſche Schildern zugleich zu einer auffallenden Schauſtellung alles Aeußerlichen in Koſtüm, in nöthigem und unnöthigem Schmuck, in Profilſtellungen u. ſ. w. Der Kern des Eindrucks, den uns der große Künſtler machte, war die Empfindung von größeren, aber in der Routine untergegangenen oder untergehenden Fähigkeiten.

Es iſt wahr, Emil Devrient, etwa mit Eingang dieſes Jahrhunderts geboren, bewahrt eine wunderbare Jugendfriſche; Haltung, Gang, der Niederfall auf den Boden u. ſ. w. zeugen von ungeſchwächter Elaſticität des Körpers: aber die Unbeweglichkeit des Antlitzes — deren wir uns von früher her nicht erinnern — das trotz der kunſtvollſten mimiſchen Veränderungen, ja vielleicht durch die Mittel derſelben beſchränkte Mienenſpiel, welches willkürlich durch einen faſt immer „ſchön“ geöffneten Mund und detto Naſenflügel noch ſtereotypirt erſcheint, die intentionelle Uebertreibung ſelbſt von Affekten und Kataſtrophen, und beſonders die Stimmmittel, in denen ſich ja immer der ganze Menſch wie in einem Spiegel wiederfindet, deuten auf eine durch die Wirkungen der Routine ſowohl wie der Jahre herbeigeführte Dekadenz, welche, wie kunſtvoll ſie auch verdeckt ſei, bereits das Daſein des Ruinenhaften verräth. Die Stimme, ſchwach, faſt nur in der Tiefe ſprechend, hat ſelbſt hier, mehr noch in höheren Regiſtern, einen gebrochenen (wenn auch noch des Zaubers nicht baaren) Klang, ſie verbirgt Monotonie unter kleinen Effekten, ſie entbehrt des nöthigen Aufſchwungs, der nur mehr äußerlich ſich vollzieht, ſie ſcheint an eine langſamere, etwas ſchwere Sprechweiſe gebunden. Die Uebertreibung machte ſich beſonders in Luſtſpiel-Pointen bemerkbar, ſo als Bolingbroke in der Behandlung Maſhams am Schluß des vierten Aktes, wo er ihm den vor der Königin abgeforderten Degen durſchikos in den Arm drückt, und ihn brüderlich (vor allen Höflingen!) untergefaßt abführt; in der Schlußſcene des fünften Akts in dem förmlich andauernden Heulen (der Ueberraſchung und Verlegenheit) in dem Augenblicke, da die Königin ihm ſagt: „Retten Sie mich“; als Bolz in dem Spielen mit dem Hutbande der Frau Piepenbrink, in den Reden beim Wein u. ſ. w. Von dem armen Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelſtab“ ſprechen wir freilich lieber gar nicht. Daß Devrient dieſes Stück, das an kritikloſer Zuſammenwürfelung von Schein und Wahrheit, Verdrehung und Unnatur ſeines Gleichen ſucht, zur Krönung ſeines Gaſtſpiels wählen mochte, iſt allein in unſeren Augen ein Zeugniß wider die Höhe ſeiner Kraft. Und ohne entfernt leugnen zu wollen, daß er die Einzelheiten der mimiſchen Aufgabe, wie das faſt plötzliche Aelterwerden, das Altwerden, das häßliche und doch dabei vergeiſtigt intereſſante Antlitz des verrückten Bettlers u. ſ. w. mit relativ großer Mäßigung und mit ſtaunenswerthen Kunſtmitteln ausgeführt, halten wir doch die Aufgabe, in möglichſter Wirklichkeit Krämpfe der Impotenz und der Unnatur wiederzugeben, welche im dritten Akt in ausbrechenden Jammer und Verrücktheit ausarten, um auf dem rückläufigen Wege von der äußerſten Verzerrung wiederum zu Rührung, Vernunft, Geiſt und Genie zu werden, für einen Gegenſtand, der in ein anderes Reſſort als in das

des erſten dramatiſchen Künſtlers Deutſchlands gehören ſollte.

Oft genug haben wir bei Devrient's Gaſtſpiel an Ihren Fichtner denken müſſen, an die männliche Selbſterkenntniß, welche ſeinem Wirken jüngſt ein Ende ſetzte, wie ſein Ruhm es verdiente, durch ein Scheiden von ſeinem Berufe ohne Mißklang; und wie können es uns nicht verſagen, aus dem ehrenvollen Gedenkblatte, welches ein geiſtreicher Kritiker dieſem ſcheidenden Künſtler widmete, folgende Worte als Schlußſtein unſers Urtheils herzuſetzen. „Wer endlich auch jede Probe künſtleriſcher Genialität beſtanden hat, dem fehlt oft zuletzt die menſchliche Einſicht und Selbſtüberwindung, die allein im Stande wäre ihm den Moment des rechtzeitigen Rückzuges anzugeben. Die Kraft wird verzettelt, die Zeit wird verſäumt, das künſtleriſche Wirken verliert die Stetigkeit, die Konſequenz, ein jammervolles Uebereleben der eigenen Größe verbittert ſchließlich das Bleiben wie das Scheiden. Unerfüllte Hoffnungen feiern überhaupt keinen Abſchied, und verkommene Größen genießen ihn nicht und laſſen ihn auch Andere nicht genießen".

Wiener Theaterbericht.

Carltheater.

Am 8. April. Zum erſten Mal: „Haus Rohrmann" L. mit Geſang in 3 A. von F. Kaiſer, Muſik von Klerr.

O. — Es war eine doppelte Ueberraſchung: erſtens am letzten Abend vor den achttägigen Freien überhaupt einer Novität zu begegnen, und zweitens in dieſer ein den Abend ausfüllendes Kaiſer'ſches Rührſtück zu finden, wie ſolche auf dieſer Bühne Anno dazumal gang und gäbe waren.

Hr. Kaiſer ſcheint dieſes ſein letztes Stück mit Hilfe eines Kaleidoſkops verfertigt zu haben. Er hat aus ſeinen früheren Werken die nöthigen Ingredienzen genommen: ein Paar feindliche Brüder mit freundlichen Kindern, ein wirkliches und ein fingirtes Falliment, mehrere Verkleidungen, einen treuen Buchhalter, einen pfiffigen Bedienten, ein unnöthiges Stubenmädchen; hat alle dieſe Beſtandtheile ſeiner früheren Stücke in die Maſchine gegeben, hat ſie durcheinander geſchüttelt und — ein neues Bild, daß heißt ein neues Stück war fertig. Dieſen Mangel an Originalität und eine etwas ſtarke Doſis Unwahrſcheinlichkeit abgerechnet, iſt das Stück geſchickt gemacht, die beiden Brüder gut gezeichnet und konſequent durchgeführt, die Scene endlich zwiſchen beiden gerade in ihrer ſchlichten Einfachheit von bedeutender Wirkung. Dabei iſt der Dialog leicht und fließend und ſchlägt nur ſelten in den Ton der falſchen Sentimentalität oder der Gemeinheit über. Auch das Couplet von der „wilden Walachei" iſt gut pointirt und Hr. Klerr hat hiezu, wie zum Duett nur recht gelungene Muſik geliefert.

Die Darſtellung war eine durchaus befriedigende. Hr. Mateas mit ſeiner natürlichen vis comica und ſeiner leichten ungezwungenen Spielweiſe gab den pfiffigen Bedienten vortrefflich. Die Verkleidungsſcene wurde in Maske, Haltung, Gang und Ausſprache meiſterhaft geſpielt. Frl. Kraft, welche recht gut bei Stimme war, ſang das Duett in ausgezeichneter Weiſe. Mit ihrem Spiel jedoch ſind wir weit weniger einverſtanden. Frl. Kraft will durchaus naiv und komiſch ſein, und Beides mißlingt ihr nach unſerer Anſicht vollſtändig. Das Naivthun iſt in zu grellem Widerſpruch mit ihrer behäbigen Perſönlichkeit, und wem die Komik nicht von Mutter Natur verliehen wurde, der erlangt ſie nie und nimmermehr. Statt naiv und komiſch wird Frl. Kraft nur aufdringlich und trivial, und übertrifft in ihrem Benehmen ſogar ihre Kollegin an der Wien, ohne wie dieſe jenes gewiſſe Etwas zu beſitzen, welches die größten Excentrizitäten allenfalls entſchuldigen läßt. Wir ſprechen hier natürlich nur unſere perſönliche Meinung aus, denn dem Publikum des Carltheaters gefiel Frl. Kraft ſehr; doch noch weit mehr ſchien ſie ſelbſt mit ſich zufrieden zu ſein. — Hr. Grois führte ſeine Rolle mit Ernſt, Konſequenz und Maß durch. Wenn man bedenkt, wie ſelten er jetzt Gelegenheit findet, derlei Aufgaben zu löſen, und daß er beinahe alltäglich in derbkomiſchen Partien oder in Karikaturen beſchäftigt iſt, ſo kann man nicht umhin, das Verdienſt einer ſolchen Leiſtung um ſo höher anzuſchlagen. — Hr. Aſcher liebt es zu ſeinem und zu des Publikums Privatſpaß die Maske bekannter Perſönlichkeiten anzunehmen. Vor einigen Jahren hatte er in „Monſieur Herkules" den Kaiſer Napoleon kopirt, diesmal hatte er ſich Hrn. v. Schmerling auserſehen. Trotz der ſchneeweißen Haare war die Aehnlichkeit eine frappante, und ſein Erſcheinen wirkte zündend. Er ſpielte übrigens gut, nur in der Scene mit ſeinem Bender hätten wir etwas mehr wahres Gefühl gewünſcht. — Hr. Tewele führte ſeinen Liebhaber ganz anſtändig durch. Weniger befriedigte uns Hr. Nicolini. Eine täuſchendere Aehnlichkeit in Organ, Sprechweiſe und Bewegungen wie zwiſchen Hrn. Nicolini und dem ehemaligen Liebhaber

Digitized by Google

des Joſefſtädtertheaters, dem ewig-jugendlichen Buel, iſt uns noch ſelten vorgekommen. — Sonſt waren noch die Damen Fontelive, Singer, die HH. Fiſcher und Braunmüller in kleineren Rollen beſchäftigt. Das Enſemble war gut. — Die zwei erſten Akte gefielen, doch iſt man im Carltheater von derlei Stücken zu ſehr entwöhnt, als daß ſich dieſes lange am Repertoir halten ſollte.

Wiener Konzertbericht.

Singakademie.

Abonnement-Konzert, am 9. April.

⁄. — Die halbverſchollene Singakademie hat am Palmſonntag eine halbe Auferſtehung gefeiert. Sie hat zum mindeſten doch wieder ein Lebenszeichen, d. h. ihren Abonnenten ein Konzert gegeben. Ob damit auch eine erneute Lebenskraft dauernd zu erhoffen iſt, ſteht dahin, und dürfte erſt in künftiger Saiſon offenbar werden. Mittlerweile hat die Singakademie durch das Programm ihres Konzertes neuerlich bewieſen, daß ſie ihrem urſprünglichen Zwecke — Wiedergabe älterer und neuerer Tonwerke von vorwiegend kirchlichem oder oratoriſchem Charakter — treu bleiben wolle. Dieſes Programm beſtand aus einem „Magnificat“ von Durante für Chor, Soli und Orcheſter, „Oſtergeſang“ von Leisring (achtſtimmig), zwei Madrigalen (vierſtimmig) von John Dowland, Gebet (Chor mit Orcheſter) von Mendelsſohn und dem „Requiem“ von Schumann.

Nebſt dem letztgenannten Werke waren es beſonders die beiden engliſchen Madrigale (aus dem 17. Jahrhundert), deren ſtimmungsvoll einſchmeichelnder Ton Eindruck zu machen verſtand, gleichwie auch deren entſprechende Ausführung den Beifall des Publikums verdiente. Das Mendelsſohn'ſche „Gebet“ ſchien uns nicht zu den bedeutenden Kompoſitionen des Meiſters zu gehören. Im Vortrage der Werke von Durante und Leisring mangelte theilweiſe die Breite des Ausdrucks, theilweiſe die feine Schattirung. Der Chormeiſter Hr. Weinwurm (ſonſt an der Spitze des akademiſchen Geſangvereins) wird ſich in die Beſchäftigung mit altitalieniſcher und altdeutſcher Muſik erſt allmählich einleben müſſen. Für einen erſten Verſuch indeß und ein erſtes Hervortreten des Vereins nach ſo vielen inneren Kämpfen und Schickſalsſchlägen war die Leiſtung immerhin eine tüchtige. Auch die Ausführung der Soli ſtörte nicht und das Orcheſter begleitete gut.

Viel heimiſcher fühlten ſich offenbar der Dirigent und viele Mitglieder bei der Vorführung des Schumann'ſchen „Requiem's“. Nicht als ob das ein leichtes Stück Arbeit geweſen ſei, das iſt bei Schumann wohl nie der Fall, aber es ſind moderne Schwierigkeiten (in Takt, Rhythmus und Intonation), deren Bewältigung den modernen Sängern der Mehrzahl nach durch die viele Beſchäftigung mit Muſik ähnlicher Art weſentlich erleichtert wird. Das „Requiem“ war gut ſtudirt, auch was die Soli betrifft, und wurde mit Sorgfalt und Liebe, dem Publikum ſehr zu Danke ausgeführt. Die Kompoſition ſelbſt erregte viele Theilnahme, ſie iſt durchweg ſtimmungsvoll und enthält Einzelheiten von ſchöner muſikaliſcher Wirkung. Sie iſt übrigens in Nr. 2, S. 20 d. Bl. von einem geehrten Kollegen in einer Weiſe beſprochen worden, der wir uns nur unbedingt anſchließen können, weßhalb wir auf weitere Erörterungen verzichten.

Geſellſchaft „Haydn.“

Konzerte am 9. und 10. April.

⁄. — Diesmal mußte Vater Haydn mit ſeinen ſonſt alternirenden „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, dem Mendelsſohn'ſchen „Lobgeſang“ und in der zweiten Abtheilung einer Auswahl zum Theil ziemlich weltlicher Muſikſtücke Platz machen, welche ſich aber freilich gerade des meiſten Beifalls erfreuten, während der „Lobgeſang“ ziemlich kühl aufgenommen wurde, obwohl er, unter Hrn. Eſſer's ſorgfältiger Leitung, recht gut geſpielt wurde.

Wir ſagen abſichtlich „geſpielt“, indem die Orcheſterleiſtung bei weitem dominirte, während der Geſang dagegen zurückſtand. Erſtere hatte auch durch die neuerlich verſuchte veränderte Aufſtellung der Violinen weſentlich gewonnen. Der Chor dagegen ſchien matt und altersſchwach und war nicht wie ſonſt gekräftigt durch die friſchen Knabenſoprane; dieſe waren zwar zugegen, aber hinter dem Damenchor aufgeſtellt, und letzterer, wie es ſchien, aus dem Theaterchore rekrutirt, was weder einen maleriſchen Anblick gewährte, noch architektoniſch berechtigt — die Kleinen hinter den Großen — noch endlich muſikaliſch von Wirkung ſein konnte. Auch die Soloparte waren ziemlich ſchwach, litten freilich auch unter der beengenden Akuſtik des Burgtheaters.

Digitized by Google

Die zweite Abtheilung bestand aus Gesangs- und Instrumental-Solovorträgen. Zuerst spielte Hr. Dachs das schöne Mozart'sche D-moll-Konzert äußerst nett und fließend. Mitunter hätte ein selbst im Piano etwas bestimmteres Hervorheben der Melodie wohlgethan, doch fällt dieser Mangel wenigstens zum Theil der oben erwähnten Akustik zur Last. Auch war uns das Tempo der „Romanze" viel zu schnell. Endlich dünkt uns das fingirte Mitspielen des Hrn. Dachs bei den Orchesterstellen wie eine sehr unnütze Affektation und die Präludium-Kadenz vor Anfang des zweiten und des dritten Satzes eine sehr ungehörige Neuerung; wir hätten uns auch ohne Hrn. Dachs' Beihilfe von D-moll in B-dur und zurück gefunden.

Frl. Artôt gab die Garten-Arie der Susanne aus „Figaro" und zwei Chopin'sche Melodien zum Besten. Sie sang die Arie mit tadelloser musikalischer Betonung und fein-bescheidenem Ausdruck, weit diskreter, als man sie bei uns zu hören gewohnt ist. Was an Farbenschmelz und Gemüthswärme fehlte, ersetzte die eben so regelrechte wie feinfühlig distinguirte Zeichnung. Ganz originell und brillant waren ferner ihre Vorträge der Chopin'schen vom Klavier auf den Gesang übertragenen polnischen Weisen, Versuche, die bekanntlich von Fr. Viardôt ausgehen und jetzt von ihrer Schülerin Frl. Artôt mit großem Erfolg wiederholt werden.

Zwischen beiden Gesangsvorträgen hörten wir noch das Doppler'sche Flötenpaar in einer musikalisch unbedeutenden, technisch aber äußerst virtuosen Leistung und zum Beschluß einen der von Liszt instrumentirten Schubert'schen Märsche.

Gesellschaft der Musikfreunde.

Zweites außerordentliches Konzert, am 11. April.

J. S. Bach's „Matthäus-Passion" ist nun zum dritten Mal in Wien aufgeführt worden. Die erste Aufführung war bekanntlich von der Singakademie unter Stegmayer's Leitung 1862 unternommen, die zweite ein Jahr später von demselben Körper, jedoch unter momentaner Leitung des Hrn. J. Hellmesberger wiederholt worden. Diesmal hatte sich Hr. Herbeck mit seinem Singverein der günstigen Gelegenheit bemächtigt, um die nochmalige Wiederholung zu veranlassen. Die großartige Schöpfung kann somit bereits als eingebürgertes Repertoirstück der Wiener Konzertsaison gelten und wird wohl abwechselnd mit der „Johannis-Passion" die Programme unserer großen Konzert-Unternehmungen schmücken.

Der Eindruck, den dieses größte aller Oratorien hervorbrachte, blieb sich auch diesmal gleich. Die Gesammtstimmung, die uns daraus von der ersten bis zur letzten Note entgegenweht, ist eine so überwältigend ernste und so unberechenbar großartige, daß man erst durch Staunen zur Bewunderung, durch beides aber zu einem stillen Gefühl der Andacht gelangt, und kaum im Stande ist, die einzelnen unter der Menge hervorragenden Schönheiten selbstbewußt zu genießen und von den wenigen antiquirten Schnörkeltheilen abzulösen, — ja daß man auch der Beurtheilung des Wie der Aufführung sich nur durch besonders angestrengte Aufmerksamkeit zu unterziehen vermag.

Das Ensemble, von Herbeck trefflich in Scene gesetzt, war diesmal ein nahezu musterhaftes. An der Auffassung von Seiten des Dirigenten möchten wir namentlich rühmen, daß die Choräle mit Ausdruck und dabei nirgends schleppend, und die kleineren dramatisch bewegten Chorsätze mit haarscharfer Präzision gesungen wurden. Nur ein paar indifferente Chorstellen, wie z. B. „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu essen" — hätten können ruhiger, maßvoller gehalten werden. Chor und Orchester sangen und spielten übrigens tadellos.

Desgleichen waren die Hauptsoli des dramatischen Theils auf's beste vertreten. Hr. Panzer, der schon unter Stegmayer den Jesus gesungen hatte, bewährte sich auch diesmal vortrefflich, namentlich was Wärme und Korrektheit des Vortrags betrifft. Als Evangelist erschien Hr. Gunz. Als stimmbegabter und ziemlich geschulter Anfänger hatte er uns verlassen, — als Sänger ersten Ranges kehrt er zurück. Für die gute Erhaltung, resp. technisch treffliche Behandlung seiner hübschen, wenn auch nicht voluminösen Stimme spricht schon der Umstand, daß Hr. Gunz die Recitative des Evangelisten — und wer die Lage und sonstige Beschaffenheit derselben kennt, weiß, was das sagen will — partiturgetreu singt, und zwar durchaus mit festem, klar eingesetztem, auf den Kopf getroffenem Ton, mit aller nöthigen Schattirung und mit musterhaft reiner, deutlicher Aussprache. Sein Vortrag des Evangelisten war demnach überaus wohlthuend, und wenn derselbe nicht mehr Beifall fand, so lag dies offenbar daran, daß nur wenige Stellen dieses Partes förmlich zum Beifall herausfordern, ferner aber auch daran, daß die Schwierigkeit der Bewältigung solcher Aufgaben in dem Maße unterschätzt zu werden pflegen, als sie besser, d. h. mit anscheinender Leichtigkeit überwunden werden.

Digitized by Google

Bei weitem weniger gelang Hrn. Gunz die, sonst nicht demselben Tenor, der den Evangelisten singt, zugetheilte Tenorarie. Dieselbe wurde auffällig geschleppt, namentlich aber in ihrem zweiten Theile: „Ich will bei meinem Jesu wachen", offenbar zu langsam genommen, und dadurch ermüdend für den Sänger wie für den Hörer, während ersterer, den die hohe Lage bei solchem Tempo sehr geniren mußte, die sonst bei ihm so musterhafte Intonationseinheit hier fühlbar vermissen ließ.

Auch die übrigen Soli gelangen nicht in hervorragender Weise, mit Rücksicht jedoch auf die enormen Schwierigkeiten, welche sie bieten, immerhin recht genügend. Hiebei ist zunächst Fr. Wilt mit ihrem feuersesten Sopran und nur zu in sich hineinsingende Hr. Förchtgott zu erwähnen. Von den zwei Altistinnen entwickelte Frl. Ritter, bei ziemlich frostigem Ausdruck, eine leidlich entwickelte, gesunde Stimme und Betonungsfestigkeit, Frl. Bischoff dagegen, bei mehr Wärme, welche aber zum falschen Pathos hinneigt, eine ungleiche Stimmbildung, die ihrem Gesang Eintrag thut.

Noch sei schließlich des schönen Violinsolos von Hrn. Hellmesberger gedacht.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Hr. Dowison. Personalveränderungen. Novitäten. Hr. Schwemer.) Das k. Schauspiel arbeitet mit vollen Segeln. Hrn. Dawison's Richard III. hatte gute und pikante Einzelheiten aufzuweisen, doch mangelten dem bedeutenden Vorwurf Harmonie, Größe und innerlicher Schwung. Wir erkennen sehr gern in seinem Spiel die höchst gewandte Geschicklichkeit an, alle theatralisch wirksamen Pointen herauszuschleifen, oder wir vermißten allzu sehr die Einheit dieses „fleischgewordenen Teufels" und die Totalität seiner übermenschlich bösen Natur. Aeußerst an- und aufregend war jedoch die Leistung Dowison's, wie die des Antonius in „Julius Cäsar", wenngleich der Zeit und Menschen scharf durchschauende Politiker in eine zu geringe Erscheinung trat. Auch wollte die Plastik der Bewegung und der Gebrauch des Gewandes wenig an die gens togata erinnern. Moreto's „Perin" brachte Dowison mit Geist, Humor und Witz zur Geltung; das gegen den Prinzen allzu vertrauliche Benehmen aber ging wohl für den gewöhnlichsten Grazioso selbst zu weit, und dem ist nun eben der Perin Schreyvogel's gar nicht anzunähern. Der von dem Künstler etwas überlaut gespielte Uriel Acosta ward zum Besten Gutzkow's und dessen Familie gegeben, und es betrug die bei „erhöhten Preisen" erzielte Einnahme über 1000 Thlr. Wir erlauben uns bei dieser Gelegenheit an die Hinterbliebenen Otto Ludwig's zu erinnern, dessen Dichtergenius wohl eine gleiche Berechtigung und Theilnahme verdient. — In der Oper neueinstudirt: Mozart's „Così fan tutte". — Am 1. April d. J. trat Fr. Birch-Pfeiffer in Pension; zum Benefiz war ihr die Aufführung der „Marquise von Villette" bewilligt worden. Desgleichen schied am 1. April Hr. Adams, und scheidet am 1. September der Opern-Regisseur Hr. Wagner aus, dessen Funktionen Hrn. Hein übertragen sein sollen. Hr. Friedmann hat ein vorläufiges Engagement an der k. Bühne erhalten. Das Ballet, in diesem Winter ziemlich possio, soll nach Ostern eine neue Arbeit Taglioni's bringen, die sich „Sardanapal" nennt. — In der Wilhelmstadt hat von den drei an einem Abend vorgeführten Novitäten: „Im Waggon, Coupé erster Klasse", ein einaktiger nach dem Französischen bearbeiteter Schwank von Görner, „Singvögelchen", ein anspruchsloses mit Hauptner'scher Musik versehenes Liederspiel von Jacobsohn, und „König Lear", eine dreiaktige Posse von E. Dohm, nur die erste durch Hrn. Mittell und Frl. Ungor angesprochen, die beiden folgenden konnten einem gänzlichen Fiasko kaum entgehen. Zu erwarten steht nächstens Offenbach's „Schöne Helena" und Solingré's „Verlorenes Mädchen". In der Bittaria tummelt Hr. Hendriche meist zu seinem Vergnügen noch sein nahezu müdes Heldenroß, dem aber bald eine neue Féerie „La peau d'âne", von Hrn. Wollheim da Fonseca bearbeitet, den Tummelplatz streitig machen wird. Bei Meysel sprach das zum ersten Male gegebene Rührstück: „Der Teufel im Herzen" ziemlich an. Bei Collenbach neu: „Franz Müller, oder der Mord auf der Londoner Eisenbahn". Bei Kroll: „Le Pecheur et les Nymphes du Bocage", „La Coquette". „La Panderetta". — Der frühere Breslauer Thespisführer, Hr. Schwemer, ging hier zur Fahne der Michaelson'schen Theater-Agentur über, deren Geschäfts-Taktik nunmehr darauf hinauslaufen dürfte: „A bas Röder, vive Michaelson-Schwemer!"

P. Dresden. (Novitäten und Reprisen.) Wenn sich im Ganzen die Novitäten am hiesigen Hoftheater nicht überstürzen, so ist dies in der jetzigen Zeit um so weniger der Fall, da bereits die Urlaube einiger Mitglieder begonnen haben, was um so befremdender ist, weil sonst erst vom Monat April an bei einigen derselben diese kontraktlich festgestellt sind; ob dadurch eine frühere Rückkehr der Mitglieder bewirkt wird, muß sich seiner Zeit erst zeigen. Allgemein geht hier das Gerücht, daß im Monat Juni dieses Jahres drei Wochen Ferien am Hoftheater stattfinden sollen, wo dann vom 1. Juli an der größte Theil des Personals hier wieder am Orte sein würde; hoffen wir, daß sich dasselbe bestätigt, denn einige Ruhe ist für die Künstler wie für das Publikum nothwendig, besonders wenn dann wirklich Tüchtiges und Anerkennungswerthes geleistet wird. In der letzten Zeit hatten wir als Novo das kleine Lustspiel von Benedix „Ausreden lassen", welches beifällig aufgenommen ward und sich bis jetzt auch auf dem Repertoir erhalten hat, dann auch noch „Hans Lange" Schauspiel in 4 Akten von Paul Heyse, durch welches wir zum ersten Male die Bekanntschaft mit diesem Dichter machten. Unter den sämmtlichen Novitäten, welche im Laufe dieser Saison hier zur Aufführung kamen, hat keine eine gleich zündende Wirkung gehabt wie diese, die sich auch bei der bis jetzt stattgehabten zweiten Aufführung noch fortdauernd erhielt. Wie in Berlin, wurde auch hier der vierte und fünfte Akt zusammengeschmolzen, doch wahrscheinlich durch den Dichter selbst. Aber trotzdem befriedigt dieser Schlußakt immer noch nicht ganz. Bis

Digitized by Google

zum vierten Akt dagegen schreitet die Handlung frisch und lebendig fort, die Charakterzeichnung ist fest, mit derb realistischer Naturwahrheit werden Hofleben und Bauernstand geschildert, letzterer in seiner treuherzigen Loyalität und als kräftiges Gegenstück zu einem trunksüchtigen, übermüthigen und selbstsüchtigen Adel und Hofschranzenthum. Die freie offene Sprache eines Mannes aus dem Volke, der den Fürsten unerschrocken ihre Fehler vorhält, steht im wohlthuenden Gegensatze zu den Kabalen des Hoflebens und der Grundgedanke, daß wenn Fürst und Volk zusammenhalten, kein intriganter Adel das Vertrauen und die Macht noch Außen erschüttert, ist ebenso zeitgemäß wie sittlich. Da der Dichter es wohl verstanden hat, außer der Herzogin Sofie, nur „dankbare Partien" bei eminent gewandter Behandlung zu geben, so ist die Darstellung und Durchführung sämmtlicher Rollen eine nicht zu schwere, muß dies Schauspiel fast überall eine befriedigende Aufführung ermöglichen; hier war dieselbe eine durchaus gelungene und vorzügliche, sämmtliche Mitwirkende waren auf Einfachheit, Naturwahrheit und volksthümlichen Ton bedacht, ohne eine möglichst scharf ausgeprägte Charakteristik zu vernachlässigen. Den Preis des Abends errang Hr. Winger (Hans Langer), nächst ihm Hr. Kremer (Henning), Hr. Dettmer (Bugslaff) und Frl. Guinand (Dörte), Fr. Bayer (Herzogin Sophie) Hr. Meister (Hennach) und Hr. Heese (Jörgen Krakow). Außer diesen Novis boten nur die Darstellungen von „Wallenstein's Lager", „die Piccolomini" und „Wallenstein's Tod" einiges Interesse durch Neubesetzung einiger Partien; leider war eben Hr. Fallendoch ein derartig ungenügender Wallenstein, daß die Gesammtwirkung des Ganzen wesentlich darunter litt und der Eindruck beeinträchtigt wurde. Von anderen klassischen Stücken kamen noch zur Aufführung „Faust", „Kaufmann von Venedig" und das „Wintermärchen". Zur Erinnerung an den hier vor Kurzem verstorbenen Dichter Otto Ludwig wurde dessen „Erbförster" gegeben. In der Oper hat nur die Wiederaufnahme der „Zauberflöte in einer sehr gelungenen und gut vorbereiteten Aufführung unter Hrn. Kapellmeister Rietz ein erhöhtes Interesse, da das übrige Repertoir nur aus Wiederholungen von „Figaro's Hochzeit", „Freischütz", „Nachtlager in Granada", dem „Wildschütz„ und sechsmaligem Repetiren des „Feensee" bestand. Seit dem 1. April sind die HH. Schnarr v. Carolsfeld und Mitterwurzer beurlaubt und bereits in Gemeinschaft mit Fr. Schnorr v. Carolsfeld nach München abgereist um die Lösung des Problems einer Aufführung von R. Wagner's „Tristan und Isolde" unter Leitung des Komponisten zu versuchen und diese Partitur aus ihren zeitherigen Fesseln, in Gesellschaft einiger Münchener Künstler, zu befreien, da Wien den Zauberspruch nicht zu sprechen vermochte. Zuletzt entzückte bei stets ausverkauftem Hause Hr. Gunz als Lyonel, Chapelau und Almaviva; nach den Feiertagen soll Hr. Ferenczy aus Wien sein Glück als Gast (und wenn brauchbar als lyrischer Tenor für längere Zeit) hier wagen, denn dieses Fach ist hier völlig verwaist. In derselben Zeit will auch Hr. Tichatschek sein Heil als gewesener Tenorist wieder versuchen, um seine Stimme für das Gastspiel in Stockholm im Monat Mai zu prüfen, nachdem er seit Ende vorigen Jahres fortdauernd krank war.

Kleine Chronik.

Der Schauspieler Bachmann, vor Jahren, wenn wir nicht irren, auch einige Zeit in Wien (an der Wien) engagirt, hat in Hamburg sein sechzigjähriges Jubiläum, unter herzlichster Theilnahme seiner Kollegen, gefeiert.

Rath v. Heezenskron ist zum Direktor des Stadttheaters zu Görlitz gewählt worden.

„Franz Müller" oder „Der Mord auf der Londoner Eisenbahn" wird von dem Berliner „Neuen Theater-Diener" als „in Wien bereits mehrfach gegeben" annoncirt. Das ist ein Irrthum; das betreffende Machwerk kommt am Ostermontag zu seiner ersten Wiener Aufführung.

In Graz brachten die letzten Wochen die Ausläufer der Konzertsaison als zwei Musikvereinskonzerte, eines mit Beethoven's Eroica als Hauptnummer, das andere mit Berthaven's Septuor in vorzüglicher Aufführung als Eingangs- und einer Ouvertüre nebst Scherzo und Finale von Schumann als Schlußnummer, dann einem Konzerte des Flötisten Schmölzer mit einem Vokalquartett von Mitgliedern des Wiener Sängerbundes: darunter ein Tenor Hr. Böhm und ein Baß, Hr. Brandstetter, Eleve der Hofopernschule, schöne aber noch nicht künstlerisch geschulte Stimmen. — Im Schauspiel war der Erfolg von Paul Heyses „Hans Lange" kein vorzüglicher, obschon gut soll gespielt worden sein.

In Prag hat die Tonkünstlergesellschaft am 10. April zum Besten ihres Witwen- und Waisen-Instituts „Die Zerstörung Jerusalems" von F. Hillee aufgeführt.

Der „allgemeine deutsche Musikverein" hat auch für dieses Jahr eine Tonkünstlerversammlung ausgeschrieben, die in Dessau vom 25. bis zum 28. Mai stattfinden soll.

Das neunte Gürzenich-Konzert in Köln am 18. März enthielt auf seinem Programm: Ouvertüre zu „Maria Stuart" von G. Bierling, Kavatine aus „Euryanthe", Konzert Nr. 9 (D-moll) für die Violine von Spohr, Scene und Arie aus „Oberon", Chöre a capella von Polestrina, Symphonie Nr. 9 von Beethaven. An Stelle des erkrankten Hr. Hiller hatte Musikdirektor Weber die Leitung des Konzerts übernommen.

Neue Opern. Der Komponist Krempelsetzer in München hat eine neue komische Oper in drei Akten „Die Franzosen in Gotha" beim Münchener, Gustav Pressel, der Komponist der „Johannisnacht", hat eine neue Oper „Der Schneider von Ulm" beim Stuttgarter Hoftheater eingereicht. Auch der Komponist Adert hat seine neue Oper „Astarga" beendet und die Titelpartie darin für Hrn. Santhrim an der Stuttgarter Oper bestimmt. In Riga kam eine neue Oper in zwei Akten von A. Kleffel „Des Meermanns Harfe" zur ersten Aufführung und gefiel. Der Text ist nach Geibel's Ballade „Page und Königstochter" bearbeitet.

Die Sängerin Medori hat ihre Stimme ganz verloren und mußte unlängst in Turin ihr Gastspiel fast plötzlich abbrechen und den bezüglichen Kontrakt lösen. Sie hat sich auf ihr Gut bei Brüssel zurückgezogen.

Kösting's „Columbus" wurde bisher in Wiesbaden, Hannover, Braunschweig und jüngst auch in Riga aufgeführt. In Aussicht steht seine Inscenirung in Leipzig und Petersburg.

Digitized by Google

Novität von Putlitz. In Schwerin wurde bei vollem Hause am 2. d. M. „Um die Krone", Lustspiel in 5 Aufzügen von G. zu Putlitz zum ersten Male und mit vollkommenem Erfolge aufgeführt. Dichter und Darsteller wurden stürmisch gerufen.

Der Opernsänger Gustav Hölzel hat einen Engagements-Antrag von der k. Hoftheater-Intendanz in Berlin erhalten.

Aus Prag. Der Prager Bürgermeister hat alle Chordirigenten der dortigen städtischen Patronatskirchen schriftlich aufgefordert, ihre Vokalisten an dem großen Konzerte mitwirken zu lassen, welches im Verlauf dieses Monats in der altstädter Niklaskirche abgehalten werden soll. Bereits soll auch ein Komité zusammengetreten sein, welches die Vorbereitungen übernommen hat. Auf dem Programm des Konzerts findet sich: „Gloria" von Giovanni Lorenzo Mariani (1737—1794), eine achtstimmige Komposition für zwei Chöre mit Begleitung von Celli und Kontrabässen; „Et incarnatus" von Cherubini, achtstimmig für zwei Chöre, „Lamentationen" von Johann Dismas Zelenka (1681—1745), Solo mit Orchester-Begleitung; „Kyrie" von Josef Krejči (aus der Festmesse in D-moll), vierstimmig für Solo und Chor mit Orchester-Begleitung; „Te Deum" von Händel, vier- bis siebenstimmig für Solo und Chor mit Orchester-Begleitung. Die Direktion des Konzertes ist dem Direktor der Orgelschule, Hrn. Josef Krejči übertragen. — Der Verein für die Freunde der Kirchenmusik in Böhmen hielt, wie wir bereits berichtet, vorigen Monat seine Generalversammlung. Nach dem Rechenschaftsbericht vermehrte sich im verflossenen Jahre die Zahl der Mitglieder um 30 Personen. In die Orgelschule des Vereins hatten sich 87 Zuhörer einschreiben lassen. Die Einnahmen des Vereins im J. 1864 betragen mit Einrechnung des übernommenen Kassarestes 10,165, die Ausgaben 2107 fl.

Lokales.

Die sechs Theater Wiens eröffnen ihre Vorstellungen übermorgen nach den Osterferien mit folgenden Stücken. Burgtheater: „Fiesko"; Operntheater: „Un ballo in maschera"; Carltheater: „Das Haus Rohrmann"; An der Wien: „Die schöne Helena"; in der Josefstadt: zum ersten Mal „Franz Müller, der Eisenbahnmörder"; Füster's Singspielhalle: vier einaktige Novitäten.

Der Tenorist Hr. Gunz aus Hannover der neulich in der Passions-Musik den Evangelisten mit so schönem Erfolg gesungen hat, kommt am 10. Juli wieder nach Wien zu einem vierwöchentlichen Gastspiel am Operntheater. Der Künstler hegte den bescheidenen Wunsch, u. A. in etwas weniger abgesungenen Partien aufzutreten, und hatte zu diesen Zwecke „Die Entführung aus dem Serail" und „Maurer und Schlosser" in Vorschlag gebracht. Da aber die Direktion erklärt hat, diese beiden Opern nicht geben zu können, so muß sich Hr. Gunz mit der gewöhnlichen Repertoir Oper begnügen. Er wird den Florestan, den Ottavio (mit der zweiten Arie), den Postillon, den Georg Brown und den Arnold singen.

Dem Musik-Referenten der „Wiener-Zeitung" ist dieser Tage etwas Menschliches passirt. Er spricht ein Langes und Breites über die „Matthäus Passion" und äußert dabei („Wiener Abendpost" vom 12. April): Von nahe und ferne waren zu diesem wirklichen musikalischen Ereigniß Fremde herbeigeströmmt; es galt ja die erste Aufführung eines Werkes in Wien, das als das größte gilt in seiner Art". — Der Treffliche hat also die erste Aufführung vom J. 1862, die zweite vom J. 1863 und vermuthlich seine eigenen Berichte darüber einfach vergessen, um die dritte Aufführung zur „ersten" zu stempeln.

In der „Niederrheinischen Musik-Zeitung" wird den „Recensionen" vorgeworfen, den „außergewöhnlichen Beifall", den Hr. Max Bruch mit seinen „Frithjofs-Scenen" in Wien errungen, „ignorirt" zu haben. Wir können diesen Vorwurf nicht annehmen. Die „Niederrheinische-Musikzeitung" weiß gewiß aus einiger Erfahrung, daß es nicht immer leicht ist, aus dem Maß des Beifalls und der Hervorrufe den thatsächlichen Erfolg genau zu ermitteln. Unser Referent hat von „ehrender Anerkennung" berichtet und wir können ihm in diesem Punkte nur bestimmen, und denken, der junge, talentvolle Komponist könne sich damit zufrieden geben. Von „glänzendem Erfolg", „außergewöhnlichem Beifall" oder gar von „Enthusiasmus" haben wir nichts bemerkt. — Auf die sonstigen bei dieser Gelegenheit gegen den betreffenden Bericht erhobenen Einwürfe wird vielleicht unser ⁄. Referent selbst zurückkommen.

Gemaßregelte und bestrafte Schauspieler kommen jetzt auch schon vor; die Journalistik darf sich nichts mehr auf ihr Privilegium in dieser Beziehung zu Gute thun. Hr. Ascher soll zu acht Tagen Arrest und Hr. Küstner zu fünf Gulden Strafe verurtheilt worden sein. Ob wegen Beibehaltung censurirter Stellen, oder wegen der Schmeeling Maske bleibt bei Hrn. Ascher dahin gestellt. Jedenfalls kann sich der Künstler bei der betreffenden Behörde bedanken, daß sie ihm durch Aengstlichkeit und Servilismus einen stürmischen Empfang bei seinem Wiederauftreten verschafft hat. Weniger erfreut dürfte der Hr. Staatsminister sein über die bedenkliche Rolle, die man ihn in dieser Angelegenheit unverschuldet spielen läßt.

He. Karl Grädener (Leopoldstadt, Obere Augartenstraße 36) eröffnet mit 1. Mai einen neuen Kursus der „musikalischen Theorie" in drei Abtheilungen. 1. Harmonielehre, 2. Einfacher und doppelter Kontrapunkt nebst Kanon und Fuge, 3. Höhere Kompositionslehre. — Anmeldungen und Anfragen übernimmt die K. Czermak'sche Buchhandlung, Schottengasse 6.

Konzerte der nächsten Woche: Donnerstag den 20. April Nachmittags 4 Uhr, Vereinssaal: Wiener Konservatorium: Zöglings-Produktion, II. (3 Sätze aus Beethoven's Sextett. Klavierkonzert von J. S. Bach, Perpetuum mobile von Paganini, Sinfonia eroica von Beethoven.)

Briefkasten der Redaktion. T. — 14. April. P in Dresden, L. K. in Königsberg: Benützt. F. in Prag: Erhalten. sch in Leipzig: Ist bereits abgesandt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 16. Wien.

Elfter Jahrgang. 22. April 1865.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post. Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Wiener Konzertsaison 1864—1865. — Musikalische Literatur (A. W. Ambros). — Die Olmützer Bühne. — Neue Erscheinungen (J. G. Herzog). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Frankfurt, Leipzig, Prag) — Kleine Chronik — Lokales.

Wiener Konzertsaison.

1864—1865.

Wir zählen heuer kaum 70 nennenswerthe Konzerte, während sonst deren an und über 100 stattfanden. Die Qualität der Produktionen hat aber durch diesen Ausfall nicht wesentlich gelitten, denn es fällt derselbe hauptsächlich der ohnehin im Werthe ungleichen Kategorie der Einzel-Konzerte zur Last. Wir hatten deren nur einige zwanzig, darunter manches sehr unbedeutende, und gar keine Virtuosen von großem Namen, wenn auch ein paar echte Künstler, wie Frl. Hauffe und Hr. Derffel, deren eminente, gediegene Leistungen die höchste Anerkennung verdienten. Eine Berühmtheit von ehedem, Hr. v. Bocklet, nahm Abschied von der Oeffentlichkeit. An Piano-Konzerten war die Saison gesegnet, man darf sie auf ein Dutzend veranschlagen, und die Damen waren dabei in der Majorität.

In den großen Konzerten war das Zurücktreten des vokalen Elements, sowohl des Solo-, wie des gemischten Chorgesangs, auffallend. Die Singakademie scheint fast gänzlich aus dem Konzert-Rayon verschwunden, und die Gesellschaft der Musikfreunde vermag diese Lücke nur sehr theilweise auszufüllen, indem fast das ganze Repertoir der altitalienischen und altdeutschen Kirchengesänge, nebst Manchem aus der modernen einschlägigen Literatur unvertreten bleibt. Die Philharmoniker ihrerseits beschränken sich, und zwar mit Recht, immer mehr auf das Instrumentalfach. Einzelne Gesangskünstler aber sind jetzt überall selten, und die wenigen, die existiren, wie Stockhausen, haben uns schon lange nicht auf längere Zeit besucht.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat, wie sonst, ihre sechs Konzerte unter Hrn. Herbeck's Leitung gegeben, nebstdei zwei von Hrn. Hellmesberger dirigirte Zöglings-Konzerte, und war außerdem auch durch ihren Orchesterverein (Dirigent: Hr. Heißler) zwei Mal vertreten. Von jenen sechs großen Konzerten können wir nicht alle als gleich gelungen bezeichnen. Das erste brachte „Judas Makkabäus", ein für die Mittagsstunde namentlich seiner Länge wegen wenig passendes Werk, welches überdies nur in den Chören gut, was die Soli betrifft, sehr schwach gegeben wurde. Besser, wenn auch lange nicht so gut wie vor paar Jahren, gelang Beethoven's D-Messe im dritten, am besten Bach's „Matthäus-Passion" im letzten Konzert. Gegen das vierte war zu bedenken, daß eine Symphonie von Haydn (übrigens auch die einzige Symphonie, welche die Gesellschafts-Konzerte brachten) im großen Redoutensaale kein günstiges Terrain finde. Das zweite und fünfte endlich litten an systemloser Buntheit der Zusammenstellung, indem jenes Lachner, Herbeck, Schubert in Liszt'scher Bearbeitung, den alten Leo Haßler und den für unsern Geschmack noch immer zu jungen, nämlich unreifen Liszt, dieses aber Berlioz, Esser, Glinka, ein schwedisches Lied, Mendelssohn und Beethoven stückchenweise aneinanderreihte. Unter all dem befand sich eine größere Novität — Franz Lachner's „Suite" in E-moll — und zwei kleinere — „Weihnachtslied" von Herbeck und Orchester-Phantasie von Glinka — denen allenfalls noch, als sehr lange nicht gehört, Berlioz's „Lear"-Ouvertüre

zugerechnet werden mag. Einstudirt war Alles mit möglichster Sargfalt, die Soli freilich, mit theilweiser Ausnahme der „Matthäus-Passian", durchschnittlich schwach, das Orchester aber sehr tüchtig, die Chöre, verstärkt und gehaben durch manche van der Singakademie abgefallene Kraft, ganz eminent.

Die Erwähnung der Achillesferse aller Konzerte, des Salogesangs, führt uns — man kann sich keinen direkteren Weg denken — zum Kanservatarium. Die Schwächsten unter den Schwachen in der Mitwirkung an den Gesellschafts-Kanzerten sind die Schülerinnen dieses Instituts, der dunkle Punkt der Zöglings-Kanzerte ist die Gesangsabtheilung. Es mag dahingestellt sein, in wie fern Schülerinnen, d. h. in der Lehrzeit begriffene Individuen, überhaupt je geeignet sein können, erste aber auch nur zweit-erste Partien in graßen Oratorien-Aufführungen, die ja nicht als Schülerpraduktianen gelten wollen, genügend durchzuführen. Trauriger aber ist die Wahrnehmung, daß die Gesangsschülerinnen des Konservatoriums selbst einem relativen Standpunkte nicht im mindesten genügen. Ausgeprägte Individualität und ausgebildete Virtuasität wird niemand van ihnen fardern, man möchte varerst nur gern in ihnen ihre Lehrer und Lehrerinnen loben können; man möchte sagen können: ob sich hier eine bedeutende Kraft, ein feines Talent, eine seltene Erscheinung entpuppen wird, das ist noch von der weiteren individuellen Entwicklung, van spezielleren Studien, von der technischen Handwerksübung, ja vam persönlichen Glücksfall abzuwarten, — eine gute Elementarschule aber bringen sämmtliche Schülerinnen aus dem Konservatarium mit, die Grundlagen des Unterrichts — Stimmbildung, Stimm-Ansatz, Stimm-Emissian, karrekte Betanung, Mangel an stimmlichen und Vartrags-Unarten — sind gut, daß Weitere kann getrost dem Einzeltalente, dieses getrost seinem Schicksale überlassen werden! Könnte man das sagen, dann wäre alles in Ordnung, — das kann man aber gerade nicht sagen, denn seit Dezennien kann man sich an den Gesangsleistungen des Konservatariums van der technischen Mangelhaftigkeit der höheren Gesangsschulen daselbst immer und immer wieder überzeugen, ein Uebelstand, dem die häufigen Persanalwechsel der letzten Jahre bisher durchaus nicht abzuhelfen vermochten. Wahin man auf solchem Wege mit dem Sänger-Nachwuchs gelangen wird, ist schwer zu bestimmen; daß es aber nicht vorwärts und nichts aufwärts geht, ist klar.

Bei weitem besser, ja theilweise van packender Wirkung sind die Instrumentalleistungen des Kanservatariums, namentlich die höhere Vialinklasse immer fein gestriegelt und „auf den Glanz" hergerichtet, jedenfalls eine unerschöpfliche Pflanzschule für Orchestergeiger. — Daß ein Zöglings-Kanzert es war, welches uns die Bekanntschaft mit einer neuen Symphonie van Rabert Valkmann vermittelte, ist eine affendare Anamalie des Standpunktes. Die Schüler sallen Haydn spielen, das entspricht dem Bildungszweck und dem kleinen Lokal, und die Gesellschaftskanzerte sollen uns wichtige Novitäten bringen.

Der Orchesterverein behauptet seine Sonderstellung mit vielem Takt. Seine Programme sind sorgfältig zusammengestellt, die Ausführungen gerade tüchtig genug, um die (nicht zahlende) Oeffentlichkeit zu vertragen, das Auftreten und Gebaren dabei so bescheiden, daß die Beurtheilung nicht anders als wahlwallend ausfallen kann. Hrn. Heißler gebührt für seine Leitung uneingeschränktes Lob.

Im Orchesterfach dominiren bekanntlich die Philharmoniker. Sie brachten in ihren 9 Konzerten 2 größere Navitäten — Suite van Esser und „Tasso"-Symphonie von Lißt — und 6 kleinere — von Schumann, Bargiel, Rubinstein und Schubert (3). In der Zusammenstellung der Pragramme wäre höchstens die Wahl der hinlänglich gespielten „Manfred"-Ouvertüre und der veralteten Arie von Jaquin, dann (der Länge wegen) die Aneinanderreihung van „Walpurgisnacht" und neunter Symphanie zu tadeln. Symphonische Werke (die Suiten eingerechnet) kamen 12 — von Bach, Haydn, Mozart, Beethaven (4), Schubert, Mendelssahn, Schumann, Esser und Lißt — Ouvertüren 8 — van Beethoven, Méhul, Schubert, Mendelssohn (2), Schumann (2) und Bargiel — zur Aufführung; ferner eine Suite — van Esser, größere gemischte Werke 2 — „Sammernachtstraum" und „Walpurgisnacht" — Violinkonzerte 2 — oan Bach und Beethoven —, Klavierkonzert 1 — van Schumann —, dann nach verschiedenartige kleinere Werke van Jaquin, Weber, Berlioz und Rubinstein. Die Orchesterleistungen waren durchschnittlich exact, mitunter drillant, ahne gerade warm und schwungvall zu sein, die Chöre matt, der Salogesang, wo er an einem schwierigen Ensemble partizipirt (9. Symphanie), musterhaft, wa er auf Alleingeltung Anspruch machte, theil-

Digitized by Google

weiſe (Lieder von Schubert, von Frl. Bettelheim geſungen) vorzüglich, theilweiſe („Walpurgisnacht") minder gelungen. Hrn. Deſſoff's Taktſtab hat an Energie gewonnen, ohne jene Ruhe zu verlieren, die Einen freilich manchmal etwas kühl anweht, die aber doch von Rechtswegen bei einer ſorgfältig vorbereiteten Produktion vorherrſchen ſoll, während man Hrn. Herbeck die äußerliche Mühewaltung ſo deutlich anſieht, als handelte es ſich um eine erſte Leſeprobe. Diejenigen dürften überhaupt Hrn. Herbeck's beſſere Freunde ſein, welche dieſem hochbegabten und thatkräftigen Dirigenten in Allem, was er unternimmt, ein klein Bischen Zurückhaltung und Sammlung anempfehlen. Was Hr. Herbeck unſerm Konzertleben iſt, was er zur Regenerirung desſelben wahrhaft Glänzendes geleiſtet hat, ſoll deswegen nicht um ein Haarbreit verdunkelt werden. Auch liegt uns nichts ferner, als eine jener mit perſönlichen Ausfällen geſpickten Parallelen, wie ſie zu Zeiten z. B. zwiſchen Herbeck und Stegmayer, neuerer Zeit zwiſchen Deſſoff und Herbeck gezogen worden ſind. Freuen wir uns vielmehr, die Früchte der Thätigkeit Beider zu genießen und gönnen wir auch Beiden in ſo weit die freie Entfaltung ihres ſo verſchiedenen Temperaments, als damit den höheren Intereſſen der Kunſt kein Abbruch geſchieht.

(Schluß folgt.)

Muſikaliſche Literatur.

August Wilhelm Ambros, „Geſchichte der Muſik", zweiter Band. Breslau, F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander) 1864. 8.

Beſprochen von **Oscar Paul.**

(Fortſetzung).

Von ſo durchaus nothwendigen Entwickelungen, wie die vorhin erwähnten, hält ſich Hr. Ambros vollſtändig fern, obgleich derſelbe in dem erſten Bande ſeiner Geſchichte in keiner Weiſe die nöthige Klarheit über dieſe Materie verbreitet hat. In dieſem zweiten Bande gibt er nach Forkel und Kieſewetter das Märchen von den Ambroſianiſchen Tonarten an, ohne deren Entſtehung in irgend welcher Art zu erklären. Wohl ſtellt er dieſes Märchen nicht, wie der Abſchreiber Brendel, als Faktum hin, ſondern er bekennt ſich nur, wie Forkel, zu der allgemeinen „glaubwürdigen" (?) Annahme. Dieſe Annahme entbehrt jedoch jeden Haltes, da wir weder von Ambroſius, noch von deſſen Zeitgenoſſen Auguſtinus irgend ein Wort darüber erfahren. Wohl aber kann man nach den Zeugniſſen des Clemens Alexandrinus, und nach der Schrift „de musica" des Auguſtinus ſicher annehmen, daß lediglich griechiſche Theorie, d. h. die des Ariſtoxenos *) im Gebrauche geweſen iſt. Denn obgleich Auguſtinus von Tonſyſtemen nicht ſpricht, ſo nimmt er doch für den Geſang die ganze griechiſche Metrik auf und will dieſelbe auch auf chriſtliche Geſänge z. B. „Deus creator omnium" **) angewendet wiſſen. Ebenſo wie dieſer berühmte Kirchenlehrer die griechiſche Metrik aufnahm, wird er auch gebilligt haben, griechiſche Tonſyſteme in Anwendung zu bringen, wobei zu bemerken iſt, daß ein großer Theil der chriſtlichen Gemeinden gewiß muſikaliſches Erkenntnißvermögen beſeſſen hat. Auch Hr. Ambros muß ja anführen, daß „die erſten Chriſten keineswegs bloß ein Haufe ungebildeter Leute waren, ſondern daß ſich vornehme Gebildete ***) der neuen Lehre zuwandten". Nach unſerer Meinung werden denſelben die antiken Melodien keine Unausführbarkeiten geboten haben, da letztere jedenfalls auf Quinte und Quarte (Diapente und Diatessaron), aus denen ihre Oktave (das antike Diapason) zuſammengeſetzt war, baſirten, das Geſetz von Tonica und Dominante (um es modern auszudrücken) alſo ſchon damals keine unbekannte Sache ſein konnte. Dieſe „vornehmen Gebildeten" und „zahlloſen Muſiker von Beruf" werden ebenfalls mit den Hauptgrundſätzen ihrer Muſiklehre und Tonſchrift vertraut geweſen ſein, wie aus den Ermahnungen der Kirchenlehrer, diatoniſche Tonweiſen zu gebrauchen und chromatiſche Theatermuſik zu verachten, hinreichend hervorgeht. Bei richtiger Einſicht finden wir auch, daß im Grunde genommen die ganze antike Tonlehre nicht ſchwerer aufzufaſſen iſt, als unſere Elementarmuſiklehre, welche letztere tauſende der jetzigen Dilettanten erfaſſen und begreifen; warum ſollte die frühere Zeit Menſchen mit weniger Muſikſinn hervorgebracht haben? Daß „die Muſikgelehrten der antiken Welt ſich und Andere mit der Tonartenlehre, Kanonik, Semeiographie u. ſ. w. geplagt hätten, wie Hr. Ambros meint, ſcheint uns ebenſo abſurd zu ſein, als wenn heutzutage jemand die Anſicht ausſpräche, daß die Muſik auch ohne Tonarten beſtehen könne. Faſt jeder Dilettant kennt ſeine

*) Vergl. Clemens Alexandrinus, Ausg. v. Heinſius, S. 658 und 659.

**) Auguſtinus gibt in „de musica" noch eine Menge Hymnen an, die er mit griechiſcher Metrik vorgetragen wiſſen will.

***) Auguſtinus iſt ja gleich ſo ein „Gebildeter".

*

C-dur-Tonleiter, von den in der Musikgeschichte figurirenden Tonkünstlern ganz abgesehen, und so werden wohl auch in der alten christlichen Zeit die Dilettanten und „zahllosen Musiker von Beruf“ ihren dorischen Modus gekannt haben, was wirklich kein großes Kunststück war. Hätte Hr. Ambros die antiken mathematischen Klangverhältnisse den meisten Laien damaliger Zeit als unbekannt angegeben, so würde uns dies begreiflicher erscheinen, da ja sogar noch heutzutage die Kenntniß der Zahlenverhältnisse bei sehr wenigen Musikern von Beruf vorgefunden wird. Sie lernten ihre Tonarten, wie bei uns, nach dem Gehöre, ohne daß dadurch der Fleiß der antiken Theoretiker, durch welche die zeitweisen Verbesserungen hervorgebracht und dem Volke auf praktische Weise *) überliefert wurden, überflüssig gemacht worden wäre. Die sogenannten Kirchentonarten, welche seit Forkel fälschlich dem Ambrosius und Gregor zugeschrieben werden, treten erst im achten Jahrhundert deutlich hervor und sind eben in ihrem Wesen mit den Oktavengattungen der hypodorischen Tonart des Boëthius identisch. Die erste Quelle, wo wir diese acht Oktavengattungen des Boëthius als selbständige Kirchentöne aufgeführt finden, ist Alkuin (Freund und Lehrer Karl's des Großen), von welchem Schriftsteller Gerbert „Scriptores eccles.“ **) pag. 26 und 27 die hiehergehörige Materie abdruckt. Das Märchen aber, nach welchem Ambrosius vier authentische Kirchentöne aufgestellt habe, sollte demnach wohl aus der Geschichte entfernt werden!

Dabei ist auf das bestimmteste zu erklären, daß besagtes Märchen früher als im 17. Jahrhundert entstanden ist und zuerst aus der nicht gerade glaubwürdigen und urtheilskräftigen Feder des Athanasius Kircher geflossen zu sein scheint. Im 16. Jahrhundert weiß der berühmte Chronologe und Musikgelehrte Calvisius noch gar nichts von dieser Sage, sondern führt in seiner Schrift „de initio et progressu artis musicae“, Lipsiae 1600, die mittelalterlichen Tonartenthorien bis zur Zeit Zarlino's (angeblich geboren 1540) mit Recht auf Boëthius zurück,, da in der That des letzteren eklektische Sentenzen die Grundpfeiler des ganzen theoretischen Gebäudes im Mittelalter wurden. Freilich meint Hr. Ambros, daß die Schrift „de musica“ des Boëthius ein „schwer verständliches Werk“ sei, und aus dieser Meinung erklärt sich wohl auch seine Beurtheilung desselben, welche nicht weiter reicht, als die Ansichten Mattheson's, Forkel's und Kiesewetter's, aber entschieden unter den theilweise auch sehr unrichtigen Angaben Dieberg's steht. So sagt der Verfasser z. B. auf Seite 39: „Die von Glarean zur Erläuterung des Boëthius entworfenen Figuren gleichen bald Maschinen und wunderlichen Apparaten aus irgend einem Laboratorium zu phantastischen Zwecken, bald märchenhaften Kuppelbauten, bald verschlungenen Drachenleibern, bald Zaubercharakteren. So begegnen sie dem Blicke fast auf jedem Blatte und seltsam volltönende griechische Namen und mystische Zahlen, die zur Erläuterung der den Beschauer geheimnißvoll ansprechenden Gebilde beigeschrieben sind, konnten (im Mittelalter) den anregenden Reiz der Sache nur vermehren“. Hiezu erwähnt Hr. Ambros noch in der Anmerkung: „Die Universitätsbibliothek zu Prag besitzt einen ganz ausgezeichneten Boëthius in einem großen prächtigen Pergamentkodex des 10. Jahrhunderts. Auch dieser ist mit seltsamen (?) Aufrissen reichlich ausgestattet“. Nun, wir finden in den zahlreichen Manuscripten des Boëthius, von denen der vom Schreiber dieses entdeckte und zuerst angezeigte Kölner Codex *) der beste und älteste ist, welchen wir gesehen und verglichen haben, durchaus keine „seltsamen“ Aufrisse, sondern nur einfache Figuren in Bogenform, die zur Erläuterung der Intervalle und des Klanggeschlechtes dienen. Die Zahlen sind ebenfalls gar nicht „mystisch“, sondern in ihrer Bezeichnung der Tonverhältnisse offen erkennbar und auf Rationabilität gegründet. Boëthius bediente sich zu seiner Zeit ganz desselben Versinnlichungsmittels, wie es in neuester Zeit Moritz Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ gethan hat, wo ebenfalls die mannigfachen harmonischen und metrischen Beziehungen häufig durch Bogen veranschaulicht werden. Und so sind auch in der Baseler Ausgabe des Boëthius die wenigen von Glarean hinzugefügten Figuren zu demselben Zwecke den Manuscriptfiguren nachgebildet. Auch ist noch zu bemerken, daß der Prager Codex nicht apodiktisch in's 10. Jahrhundert zu setzen ist, sondern wahrscheinlich in's 11. Jahrhundert gehört. **) Was Herr

*) Boëthius macht einen genauen Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen Musiker, dem Komponisten und dem Musikanten. Vergl. Boëthius „de musica“ lib I, Cap. XXXIV Pariser Ausgabe S. 1195.

**) Man lehrte vielleicht durch Vorsingen die Skalen und überhaupt die Entfernung der Klänge von einander. Dann schrieb man jene mit den Zeichen auf, welche der damaligen Zeit verhältnißmäßig gewiß ebenso geläufig waren, wie der Jetztzeit unsere Noten. Die mathematische Klanglehre bildete dann immer noch ein besonderes Fach, welches durch Untersuchungen am Monochord wohl größtentheils von den Philosophen erfaßt und kultivirt wurde.

*) Vergl. „Recensionen“, 1863, S. 319 und „Niederrheinische Musikzeitung“, 1863, S. 167.

**) Vergl. Josef Hanslick „Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek“, Prag 1851.

Digitized by Google

Ambros sonst über die äußere Beschaffenheit der Musik in den ersten christlichen Jahrhunderten mittheilt, ist ganz richtig, und wenn auch Forkel noch mehr Material in dieser Hinsicht beibringt, so müssen wir doch der interessanten Darstellung wegen Hrn. Ambros die vollste Anerkennung zollen. Der Verfasser hätte uns ruhig angeben können, daß der wesentliche Inhalt Forkel's „Geschichte der Musik" entnommen sei, welche Angabe die allgemeine Achtung nur erhöht haben würde, wogegen ein Nachzitiren ohne Originalangabe immer einen Schatten auf die Gewissenhaftigkeit des Werkes wirft. Auch das zweite Kapitel: „Der gregorianische Gesang und seine Verbreitung" (Seite 43—92) ist im Wesentlichen nur eine recht schätzenswerthe Kompilation aus neueren Werken. Forkel, Kiesewetter, Schubiger, Coussemaker und Lambillotte sind hauptsächlich benutzt worden, wogegen eine eigene Forschung nicht aufzufinden ist.

Hr. Ambros wendet sich zuerst, nachdem er einige Muthmaßungen über den Unterschied des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesanges von Schriftstellern des späteren Mittelalters (wie bei Forkel) angeführt hat, zu einigen Punkten der musikalischen Theorie jenes Zeitraums, indem er der bekannten Tradition Glauben schenkt, daß Gregor zuerst die Buchstaben des lateinischen Alphabetes von A bis G zur Bezeichnung der Scala angewendet habe. Obgleich jedwedes genügende Zeugniß dafür fehlt, so liegt nach der Meinung des Hrn. Ambros ein gewichtiger Grund für die Richtigkeit der Ueberlieferung darin, „daß die Art und Ordnung jener Buchstabenbezeichnung nur dann erklärbar sei, wenn man ihr die erst von Gregor eingeführten Plagaltöne zum Substrate gebe." Die Art und Ordnung der Buchstabenbezeichnung hat aber mit der inneren Bedeutung der Plagaltöne und authentischen Töne gar nichts zu thun. Die Buchstabenbezeichnung ist vielmehr ein Merkmittel der einzelnen Klänge, was aber recht glücklich gefunden wurde, da für den tiefsten Klang des diatonischen Klanggeschlechtes keine naturgemäßere Benennung gefunden werden konnte, als der Anfangsbuchstabe des Alphabets; hatte man nun in der Reihe der Klänge die Oktave erreicht, so bedachte man, daß der äquifone Klang wieder mit A als passendes Mittel zur Herstellung der Gleichartigkeit benannt werden könnte. Auf diese Weise entwickelte sich die gleichartige Benennung der Oktaven. Es ist eben auch hier die nach Forkel und Kiesewetter von Hrn. Ambros aufgenommene Angabe, daß Gregor der Große zu den vier authentischen Tönen noch vier plagale hinzugefügt habe, als historisch ungerechtfertigt hinzustellen, da es st eben aus den Quellen nachweisen läßt, daß bis zu Cassiodor's Zeiten die Lehren des Aristoxenos hauptsächlich verbreitet waren, woneben sich die Theorien des Ptolemäus durch Porphyrius geltend machten, welche Boëthius in Italien eindürgerte. Was nun das historische Alter der Buchstabenbezeichnung anlangt, so bringt Hr. Ambros zwar die Ansicht Rousseau's bei, „daß Gregor die fünfzehn Buchstaben des Boëthius auf sieben beschränkt habe" (?); er macht hiezu jedoch die Bemerkung, daß sich „aus dem Werke des Boëthius kein genügender Anhaltspunkt ergebe". Beide haben die Sache nicht gründlich genug untersucht, weßhalb wir hier in Kürze die nöthigen Erläuterungen zur Ausfüllung dieser Lücke im Werke des Hrn. Ambros geben.

Boëthius gebraucht mehrfach die Buchstaben zur Verdeutlichung der Intervallbegriffe; zweimal ist der Gebrauch bei Erläuterung der Konsonanzen-Gattungen ein solcher, daß er allerdings den späteren Schriftstellern eine Anregung zu ihrer Buchstabenbezeichnung gegeben haben kann. Das erste Mal *) stellt er mit Abzug des Tetrachords synemmenon und des Klanges Proslambanomenos 14 Saiten vom diatonischen Klanggeschlechte hin, deren Bezeichnung wir mit Beisetzung unserer Töne geben:

Boëthius.		Moderne Bezeichnung.
A	=	H
B	=	c
C	=	d
D	=	e
E	=	f
F	=	g
G	=	a
H	=	h
I	=	$\bar{c}$
K	=	$\bar{d}$
L	=	$\bar{e}$
M	=	$\bar{f}$
N	=	$\bar{o}$
O	=	$\bar{a}$

*) Boëthius, lib. IV, cap. XIII., pag. 1275 der Pariser Ausgabe, welche ein Abdruck der Glareau'schen ist, heißt es. Nam si disseugmenon tetrachordum inter hyperboleon tetrachordum mesenque ponamus, subtracto scilicet synemmenon tetrachordo, erunt 15 nervi. At si ab his proslambanomenos detrahatur, erunt 14. Hi ergo disponantur hoc modo: Sit A hypate hypaton B par hypate hypaton u. s. w — Diapason vero consonantiae 7 erunt species, hoc modo: prima ab eo quod est O ad G; secunda ab eo quod est N ad F u. s. w.

Digitized by Google

Und ſpäter erklärt er die Oktavengattungen von der Höhe zur Tiefe, es iſt alſo

die erſte Oktavengattung O zu G = a zu a
die zweite „ N zu F = g zu g
die dritte „ M zu E = f zu f
u. ſ. w.

In der zweiten Stelle ſtellt er nach Erklärung der acht Moden das diatoniſche Klanggeſchlecht mit Abzug des Tetrachords und Synemmenon in dieſer Weiſe auf:

*) Boëthius.		Moderne Bezeichnung.
A	=	A
B	=	H
C	=	c
D	=	d
E	=	e
F	=	f
G	=	g
H	=	a
I	=	h
K	=	$\bar{c}$
L	=	$\bar{d}$
M	=	$\bar{e}$
N	=	f
O	=	$\bar{g}$
P	=	$\bar{a}$

Darauf nennt er die Oktavengattungen von der Tiefe zur Höhe:

1. A zu H = A zu a
2. B zu I = H zu h
3. C zu K = c zu $\bar{c}$ u. ſ. w.

Jeder Modus hat nun, wie bereits oben angegeben, ſeine ſieben Oktavengattungen und die achte iſt ſowohl zur Erfüllung des Bisdiapason (Doppeloktave), als auch deswegen hinzugefügt worden, damit der achte Modus hypermixolydius ſeine erſte Oktavengattung habe. Von den beregten Buchſtaben führen wir hier noch an, daß ſie von Boëthius nur zur Klarſtellung der Klanggeſchlechter und Konſonanzengattungsbegriffe angewendet werden, aber durchaus keine konſequenten Klangbenennungen ſind. Daß dieſe Buchſtaben des Boëthius den mittelalterlichen Schriftſtellern jedoch mehrfach gedient haben, geht aus Regino Prumienſis hervor, welcher die Buchſtaben in der Weiſe zur Bezeichnung der Kirchentöne anwendet, wie hier Boëthius für die erſte Oktave des diatoniſchen Klanggeſchlechts A B C D E F G H *). Ebenſo mögen dieſe Erörterungen des Boëthius manchen Schriftſtellern Anregung gegeben haben, die Buchſtaben als Merkmittel, wie oben angegeben, zu benutzen, wobei man eben leicht auf die gleiche Bezeichnung des äquiſonen Klanges kommen mußte. Gregor hat aber damit nichts zu ſchaffen gehabt; denn Alkuin weiß noch nichts davon, obgleich er über hundert Jahre ſpäter lebte als Gregor, und daher möchte wohl auch der ſichere Schluß zu ziehen ſein, daß zu Karl's des Großen Zeiten von den Buchſtaben noch kein Gebrauch gemacht wurde. In den Manuſcripten des Hucbald aus dem 10. und 11. Jahrhundert iſt die genannte Bezeichnung zuerſt angegeben, wie wir bei Beurtheilung des Bellermann bereits erwähnten. **) Daſelbſt finden wir eine Reihe von Klängen innerhalb des Bisdiapason mit nur großen lateiniſchen Buchſtaben notirt, alſo

(A B C D E F G A B C D E F G A,
Bisdiapason.)

wodurch alſo auch die Meinung aller neueren Geſchichtſchreiber widerlegt wird, daß Gregor bereits für die höhere Oktave kleine Buchſtaben gebraucht habe. Die Anwendung der letzteren fällt in die Zeit Guido's, bei dem wir zuerſt dieſe Notation ſogar als Tonſchrift gebraucht vorfinden. — Dergleichen Entwickelungen ſind von Hrn. Ambros nirgends verſucht worden.

Nach einigen kurzen Bemerkungen über den muthmaßlichen Unterſchied des Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Kirchengeſanges, worüber man bei Forkel ebenfalls das Nöthige zuſammengeſtellt findet, geht Hr. Ambros ſchon in dieſem Abſchnitte zu den Kloſtergeſangsſchulen über, von denen die zu St. Gallen eine der wichtigſten war. Er erzählt die bekannte und von Schubiger am weiteſten ausgeſponnene Geſchichte von Petrus und Romanus, welche auf Verlangen Karl's des Großen von Rom requirirt wurden, um in Metz den Kirchengeſang zu lehren. Der erkrankte Romanus blieb in St. Gallen und Petrus kam nach Metz. Beide trugen Abſchriften von Gregor's Antiphonarium bei ſich. Das nach Metz gebrachte iſt gänzlich verloren gegangen; in St. Gallen iſt aber eine Abſchrift des von Romanus den St. Gallener Mönchen übergebenen noch vorhanden und Hr. Ambros meint, daß dieſe Abſchrift „nach dem Charakter der Schriftzüge in's 11.

*) Boethius lib IV. cap 17, pag 1281: Diapason igitur consonantiam servat A ad Id quod est H, octo enim vocibus continetur: primam igitur dicimus esse speciem diapason eam quae est A H, secundam vero B J u. ſ. w. Rellinquitur igitur extra H P quae, ut tota ordo impleatur, adjecta est; atque hinc (nicht hic) est octavus modus, quem Ptolomaeus super annexuit.

*) Manuſcript des Regino. Blatt 36 und 37.

**) Vergl. „Recenſionen" 1864, S. 523

Jahrhundert zu ſetzen ſei, hingegen die Schale auf die Karolingerzeit hinweiſe". Wir glauben, daß die Schriftzüge ſpäteſtens der Zeit der beiden Notker (10. Jahrhundert) angehören, obwohl ſie auch noch ohne Verletzung paläographiſcher Gründe in eine etwas frühere Zeit geſetzt werden könnten. Dieſes frühere Alter würde jedoch den Anſichten des Hrn. Ambros noch ein wenig günſtiger ſein, obſchon es immerhin keinen hiſtoriſchen Beweis für die Hauptſache ermöglicht. Letztere betrifft das Alter der Neumen, bezüglich deren es von großer Wichtigkeit ſein würde, wenn wir wüßten, daß dieſelben bereits in Gregor's Original-Antiphonarium exiſtirt hätten. Hr. Ambros glaubt dies, wie ſein Vorgänger Kieſewetter, ohne irgend welche Beweisunterlage, ja er ſtellt es ſogar als ausgemachte Thatſache hin und wundert ſich darüber, „daß Gregor die zur Bezeichnung der Töne von ihm gewählten Buchſtaben nicht auch als Tonſchrift benutzte".

Von den ſieben Buchſtaben haben wir bereits geſprochen und über die Neumen haben wir uns bei Beurtheilung des Werkes: „Der Kontrapunkt" von H. Bellermann ebenfalls ausgelaſſen; ob dieſelben von Gregor oder wenigſtens aus der Zeit Gregor's herrühren, wird erſt dann bewieſen werden können, wenn man das echte Antiphonar oder andere Manuſkripte aus Gregor's Zeit, mit Neumen notirt, aufgefunden hat. Bis jetzt konnte man dieſe Tonſchrift auf paläographiſchem Wege nur bis in's 9. Jahrhundert verfolgen. Ebenſo iſt das Weſen der Neumen immer noch problematiſch, was auch Hr. Ambros zugibt. Sogar das neue intereſſante Werk von Schubiger: „Sängerſchule St. Gallen's" bringt die Sache keineswegs zu vollſtändiger Klarheit, obwohl dieſer vortreffliche Schriftſteller ſehr nützliche Vergleichungen der Neumen mit aus ſpäterer Zeit ſtammender Notenſchrift bei Sammlung ſeiner Monumente und Sequenzen mit einfacher Klarheit angeſtellt hat. Er veröffentlicht auch eine Neumentabelle, deren einzelne Zeichen ſowohl ohne Linien aus dem 11. Jahrhundert, als auch mit Linien aus dem 12. Jahrhundert mit notis quadratis cantus plani und mit modernen Noten zu vergleichen ſind. Seine Tabelle enthält aber nur 28 Zeichen, wogegen die von uns abgeſchriebene St. Galleuer Tabelle aus dem 12. Jahrhundert über 50 Zeichen enthält und in den gleichnamigen Zeichen häufig von Schubiger Abweichungen zeigt. Es bleibt alſo in dieſem Punkte für den Hiſtoriker noch viel zu thun übrig, obwohl in künſtleriſcher Beziehung mit Unterſuchungen dieſer Art nicht gerade die hervorragendſten Reſultate zu erzielen ſein dürften. Indem wir von Schubiger wieder zu dem Werke des Hrn. Ambros übergehen, müſſen wir zu unſerer Freude bekennen, daß Letzterer die beſtmöglichſte Zuſammenſtellung der neueſten Forſchungen gemacht hat, unter denen die Erörterungen des P. Lambillotte die erſte Stelle einzunehmen berechtigt ſind. Freilich bleibt das Meiſte des gelehrten Franzoſen immerhin nur Konjektur und wird es ſo lange bleiben, bis man an die Quelle des Alters der Neumen gelangt iſt. Was um die Thatſachen anlangt, welche ſo zu ſagen zur äußeren Geſchichte der Muſik gehören, z. B. Karl's des Großen Liebe zur Muſik, die Erzählungen von ſeinem Bemühen für die Verbeſſerung des Kirchengeſanges, die Einrichtungen der Sängerſchulen, das trivium und quadrivium der ſieben freien Künſte, die Lehrſtühle für Muſik u. ſ. w., alle dieſe Gegenſtände ſind mit Geſchmack und formeller Gewandtheit von Hrn. Ambros dem Leſer vorgeführt worden. — Bei der Sängerſchule St. Galleu's, der wichtigſten des Mittelalters, hat Hr. Ambros aber nicht angegeben, nach welchen theoretiſchen Regeln daſelbſt unterrichtet wurde. Dieſe Regeln haben vielfach verwandte Elemente mit der Theorie des Boëthius, weßhalb ſie dem Verfaſſer vielleicht etwas „ſeltſam" erſchienen ſind. Da ſie aber durchaus von großer Wichtigkeit ſind, ſo wollen wir hier in Kürze das Hauptſächlichſte aus dem altdeutſchen Traktate des Notker Labeo (10. Jahrhundert), welchen Gerbert nach einer Abſchrift aus dem 11. Jahrhundert in ſeine Scriptores aufgenommen hat und von dem auch Schubiger, ohne denſelben zu erklären, anführt, daß er zum Unterricht benutzt worden ſei, in deutſcher Uebertragung angeben, wodurch wir dieſe Lücke im Werke des Hrn. Ambros etwas auszufüllen glauben. Notker ſagt: *)

„Man muß wiſſen, daß in dem Geſange der Stimme nur ſieben Wechſel ſind, die Virgilius heißet (heizet): septem discrimina vocum (ſieben Unterſchiede der Stimmen). Die achte Stimme iſt der Beſchaffenheit nach dieſelbe, wie die erſte. Daher ſind in der Lyra und in der Rota je ſieben Seiten und dieſe ſind gleich gemacht. Bei den genannten Inſtrumenten geht, wie in der Orgel, das Alphabet nicht weiter, als bis zu den erſten ſieben Buchſtaben A B C D E F G. Von denen ſind vier, ich meine B C D E, in denen aller Geſang geendigt wird. [Dies ſind, wie aus dem Späteren und aus der Vergleichung mit anderen Schriftſtellern des

*) Die in eckige Klammern eingeſchloſſenen Erklärungen ſind vom Verfaſſer dieſes Aufſatzes

Mittelalters hervorgeht, die Finaltöne, welche in unserer Bezeichnung den Tönen d e f g entsprechen; die sieben Buchstaben Notker's würden also unsern Tönen c d e f g a h e gleichkommen]. Welche Melodien auf den ersten und zweiten Ton [Kirchentonart] komponirt sind, [d. h. also auf die Tonarten von unserem d und A ausgeführt] die haben ihre Endigung in dem B [= d] u. s. w. Wenn man nun von einem Melodieschluß abwärts bis zum fünften Buchstaben und aufwärts bis zum neunten singen will, so daß 13 Buchstaben durchlaufen werden, wie es die Antiphonie thut: „Cum fabricator mundi", da sind oben die sechs ersten Buchstaben A B C D E F des gemachten Alphabetes und unten die drei letzten E F G hinzuzusetzen. Dann sind 16, gleichwie den alten Musikern 15 Buchstaben und 15 Saiten genügten. [Er hat also den Umfang folgender Töne: Notker E F G A B C D E F G A B C D E F, was in unserer Bezeichnung folgende Töne gibt G A H c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā. Dieses Notker'sche E ist also das sogenannte Guidonische *Γάμμα* und das Klanggeschlecht fängt ohne dieses E, welches in der Praxis als fünfter Ton vom Finalton zum Absteigen gebraucht wurde mit dem Buchstaben F = A an, ist daher gleichbedeutend mit dem Klanggeschlecht des Boëthius. Daß die Notker'sche Bezeichnung Geltung hatte, beweist der Wolfenbüttler Codex des Boëthius, wo die Tonarten durchweg mit dem Notker'schen Alphabet von F an geschrieben sind. Und diese Tonarten-Tabelle hat den gelehrten Friedrich Bellermann jedenfalls verleitet, nicht blos die äußere Buchstabenbezeichnung zur Darstellung des Boëthianischen Tonsystemes zu gebrauchen, sondern auch wirklich den tiefsten Ton des Klanggeschlechtes unserem F gleichzusetzen. Fr. Bellermann benützte von den Manuscripten eben nur den Wolfenbüttler Codex und konnte daher leicht in jenen Irrthum verfallen]. Und man wollte, daß die Cither eben so viel Saiten habe, und daß die oberste Saite der niedrigsten im Vierfachen entspreche. Das ist die größte Proportion und größte Symphonie, die Bisdiapason heißt, welche aus anderen Symphonien besteht. Denn Diatessaron und Diapente machen ein Diapason aus; zwei Diapason machen ein Bisdiapason; es werden also vier Symphonien [nämlich zwei Diatessaron und zwei Diapente] in Bisdiapason [z. B. C—e—g—e—g] gefunden. In den 15 Saiten zählen sie 4 Tetrachorde [das ist nicht ganz richtig; man zählte vor seiner Zeit 5 Tetrachorde]. In 8 Saiten zwei getrennte, in 7 zwei verbundene. [Er meint abweichend von Boëthius so: A H c d | e f g a | h c d e f g a]. Wenn aber noch ein Klang hinzugethan wird, dann sind sie alle viere getrennt (also

G A H c | d e f g | a h c̄ d̄ | ē f̄ ḡ ā

Notker gebraucht dafür die Buchstaben:

E F G A | B C D E | F G A B | C D E F)

Und das niedrigste heißt Tetrachordum gravium; das andere heißet von aller Sang-Endigung finale; das dritte superiorum; das vierte excellentium. (Vergl. Kritik über Bellermann's Kontrapunkt „Recensionen" 1864, S. 524.) Daß aber anstatt der 16 Saiten in der Lyra dreimal sieben [also 21] Saiten und also auch in gewissen Instrumenten drei Alphabete sind, dies ist der Bequemlichkeit wegen gethan, damit ohne Schwierigkeit mit beiden Händen beim Aufsteigen ein voller Gesang gebildet werden könne und oberhalb überhaupt nicht nöthig sei, die Hand von dem obersten Alphabet zum untersten zu verändern. Dann sind drei Alphabete nothwendigerweise so ähnlich, daß in jedem beliebigen ein Diapason sei, und darin Diatessaron und Diapente *). Und in Diatessaron sind drei Unterschiede Ton, Ton, Haldton; in Diapente jedoch vier: Ton Ton, Halbton Ton. [Das ganze Alphabet der Lyra würde also wohl sein: E F G A B C D E F G A B C D und in unserer Bezeichnung G A H c d e f g a h c d ē f̄ ḡ ā h c̄ d̄ ē f̄. In dieser Weise würde also ein Ton zu drei Oktaven fehlen; diesen Ton hat er aber jedenfalls vergessen anzugeben, oder ihn für selbstverständlich gehalten, weil er meint, daß in jedem Alphabet Diapason, d. h. Diapente und Quarte sein müsse, was bei dem fehlenden Tone im dritthöchsten Alphabete nicht der Fall wäre. Es muß also nach Notker's Bezeichnung noch E, nach unserer noch g hinzugesetzt werden]. Wer aber die Lyra macht, der möge dieselbe so abmessen, daß sie wegen allzugroßer Ausdehnung nicht zu wenig hell sei; denn allzuhohe und allzu niedrige Saiten sind wegen Mangel des Maßes von allen die unangenehmsten. Daher lobten die Phryger und Dorer die Mitte, welche zwischen jenen beiden Extremen liegt; und es wollten die Dorer der untersten Saite lieber ein wenig näher sein, als der obersten, wogegen die Phryger der obersten näher sein wollten, als der untersten. Von denselben Völkern her benennt

*) Das Diapason ist eben zusammengesetzt aus Diapente und Diatessaron, welche Zusammensetzung von uns auch schon in der Beurtheilung von Bellermann's „Kontrapunkt" angegeben wurde

die Muſik zwei Moden, nämlich den Modus dorius und den Modus phrygius. [Vergl. Boëthius lib. I, cap. 1]. Zwiſchen dieſen beſteht der Unterſchied eines Tones. Oberhalb des phrygiſchen liegt der lydiſche, deren Unterſchied ein Ton iſt. Um einen Halbton höher als der lydiſche liegt der mixolydiſche und von dieſem um einen Ton höher liegt der hypermixolydiſche. Sodann liegen drei Moden unterhalb des doriſchen; um einen Ton tiefer liegt der hypophrygiſche und noch um einen Ton tiefer der hypodoriſche. Dieſer iſt der unterſte, von welchem beim Aufwärtsſteigen der achte und oberſte der hypermixolydiſche iſt. In den acht Moden, ich meine den hypodoriſchen, hypophrygiſchen, hypolydiſchen, doriſchen, phrygiſchen, lydiſchen, mixolydiſchen, hypermixolydiſchen, ſind uns gegeben acht Gattungen der Symphonie Diapason. In den Moden finden wir beim Aufſteigen von dem niedrigſten zum oberſten dieſe ſieben Unterſchiede: Ton, Ton, Halbton, Ton, Ton, Halbton, Ton. Dabei tönt der oberſte Modus als ein Doppeltes zum Unterſten [d. h. er liegt gerade um eine Oktave höher]. Ferner wo der hypodoriſche Modus iſt, da ſangen wir an am tiefſten zu ſingen, und wo der hypophrygiſche, da ſangen wir an um einen Ton höher zu ſingen, und wo der hypolydiſche um zwei Töne u. ſ. w. — und wo der hypermixolydiſche, da ſingen wir ein volles Diapason, nämlich um das Doppelte höher, ſo daß wir noch höher nicht anfangen können. Denn der Geſang muß ja ſelbſt nach ſteigen von dem Orte, wo er angefangen wird, und ſeine Höhe geht bis zum achten Buchſtaben, welcher das doppelte Tonverhältniß bezeichnet zu dem Buchſtaben, wo er angefangen hatte. Die Menſchenſtimme kann nicht weiter als bis zum Vierfachen ausgedehnt werden. Das Vierfache iſt nun ſo zu nehmen, wie ich jetzt ſage: wenn man zuerſt im hypodoriſchen Modus ſeinen Anfang nimmt, vom B oder C, im hypermixolydiſchen Modus, dann aber ertönt das Zweifache hinauf zu jenen Buchſtaben im hypodoriſchen Modus vierfach (d. h. iſt die Doppeloktave). Und nun magſt Du wiſſen, wenn der Geſang weiter ſteiget von ſeinem Anfange, als bis zum achten Buchſtaben, wie es die vorgenannte Antiphona thut, daß dann der Geſang im hypermixolydiſchen Modus nicht anzufangen iſt, da in dem Modus Niemand über den achten Buchſtaben aufſteigen kann [d. h. über den achten Buchſtaben des zweiten Alphabets = a, welches als der höchſte Ton einer Knabenſtimme anzuſehen iſt]; in welchem Buchſtaben höher anzufangen gebricht, von dem ſteigt die Stimme herab in das niedere Alphabet zu demſelben Buchſtaben. Ebenſo kann die Stimme von dem Orte, wo der Geſang allzuſehr herabſteigt, wiederum zum höheren Alphabet aufſteigen. „Beim Anfangen hat der Sänger die Gewalt zu intoniren, ſo tief oder ſo hoch er will; wo er aber angefangen hat und fortgegangen iſt, da kann der Geſang nicht weiter, entweder nach der Tiefe oder Höhe zu ſchreiten, als vom Doppelten in das Einfache, oder vom Einfachen in das Doppelte, wie es im Monochord oder auf der Orgel *) erkannt werden kann".

Hieran müſſen wir alſo noch die kurzen Erklärungen knüpfen, daß Notker vier Finaltöne annimmt, wie ſie zu ſeiner Zeit überall im Gebrauch waren. In einem dieſer vier Finaltöne muß jeder Geſang endigen, der in einer der acht Oktavengattungen komponirt iſt. Zur Bequemlichkeit des Sängers ſind in jedem Modus zwei Alphabete. Paßt ihm die Lage nicht vollſtändig, ſo geht er in den äquiſonen Klang der Lage oder umgekehrt, wie wir ja ein in C-dur komponirtes Stück, wenn es uns unbequem liegt, in E-dur vortragen können, das Syſtem bleibt dasſelbe. Man intonirte eben nach dem Gehöre, und nannte einen Modus wie den andern mit demſelben Alphabete F G A B C D E F, wie oben angegeben, wozu noch ein Buchſtabe in der Tiefe E kam, um in jedem Modus vom Finalton bis zum fünften Klange in der Tiefe herabſteigen zu können (Vergl. oben die Notker'ſchen Buchſtaben). In dieſer Weiſe paßten auch die Alphabete für die Saiteninſtrumente, mochten dieſelben in der Stimmung eines höheren oder tieferen Modus erklingen. — Bei anderen Schriftſtellern des Mittelalters finden wir häufig nicht dieſe genaue Unterſcheidung der Moden — Modus heißt ſogar mitunter Melodieformale und Töne, — ſondern ſie geben zuweilen uns die Finaltöne mit den acht Oktavengattungen an, welche ſie unterſchiedslos Modi und Toni nennen, ja ſie übertragen ſogar die Bezeichnung der Modi, wie hypodorius, hypophrygius etc. auf die Oktavengattungen. Demnach überlaſſen ſie alſo ohne Intonationsregel die abſolute Klanghöhe für den Anfang des Geſanges ganz der Willkür des Sängers, was, wie wir geſehen haben, in St. Gallen nicht der Fall war, indem daſelbſt der Sänger nur die Gewalt hatte, einen höheren oder tieferen Modus je nach dem Bedürfniß ſeiner Stimme zu wählen, und unſere vorher gegebene Bemerkung über die Theorie des Boëthius beweiſt hinlänglich, wie man

*) Aldo an doro organum ſagt Notker und wir halten dieſes Inſtrument für ein orgelartiges, wofür auch Notker's „Menſur der Pfeifen" ſpricht Gerbert Scriptor. I, pag. 101.

Digitized by Google

letztere in St. Gallen respektirte und praktisch anwendete. Hr. Ambros hat leider nichts von dieser Theorie erwähnt, denn das, was derselbe über den Vergleich der Kirchentonarten mit den antiken auf Seite 126 und 127 angibt, ist der Schrift Fr. Bellermann's „Tonleitern und Musiknoten der Griechen" entnommen, und da Bellermann mit dem Mittelalter weniger vertraut war, wie mit den Griechen, so ist auch diese Ausschrift des Hrn. Ambros der historischen Wahrheit nicht ganz entsprechend, und was seine sogenannten Gregorianischen Tonarten anlangt, Seite 48, so sind dieselben eben nicht von Gregor, sondern von den Oktavengattungen des Boëthius herzuleiten, wobei noch zu bemerken ist, daß hier Hr. Ambros Meinungen aus dem 16. Jahrhundert beibringt, wo man über die Musiktheorie zum Theil ganz andere Ansichten hatte, als in den Zeiten vor Guida. Es fehlt die klare Erforschung der Quellenschriften und die folgerichtige Anordnung der Fakten, wodurch dem Leser kein genügendes Bild von den musikalischen Zuständen dieser früheren Zeiten aufgerollt wird. Die Notenbeispiele, Sequenzen, Antiphonien u. s. w., welche von dem schöpferischen Fleiße der St. Gallener Mönche lebendiges Zeugniß ablegen, sind dem trefflichen Werke von Anselm Schubiger: „Die Sängerschule St. Gallen's", Einsiedeln und New-York 1858, entnommen, obschon Hr. Ambros statt des von Schubiger gebrauchten Violinschlüssels zuweilen den Tenorschlüssel, wie Seite 107, anwendet und direkt auf die Nummer desjenigen Codex verweist, den eben Schubiger zur Entzifferung benutzte. Zum Schluße dieses Abschnittes können wir nicht übergehen, daß Hr. Ambros in höchst gelungener Weise das „in Böhmen heimische Adalbertuslied" historisch beleuchtet und sowohl die Notirung des 14. Jahrhunderts, als auch die nach jetzt gebräuchliche harmonische Singweise zur Einsicht dem Leser vorlegt; auch die orientalisch-griechische Kirche und die ars liberalis der Universitäten sind auf fünf Seiten nach bereits von Forkel und Kiesewetter beigebrachten Thatsachen mit Einsicht und glänzender Darstellung behandelt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Olmützer Bühne.

Saison-Uebersicht.

pp. — Am 15. September 1864 wurde das städtische Theater in Olmütz unter der Direktion des Hrn. Karl König eröffnet und zwar mit der Opernvorstellung „Lucrezia". Die Theilnahme des Publikums für das Theater hat sich für die Direktion in so weit günstig gezeigt, daß die Zahl der Abonnenten schon im Beginne der Vorstellungen eine namhafte war, wie selten ein Jahr zuvor. Wie bei allen Theatern, deren Spielzeit sich nur auf ein halbes Jahr erstreckt, hatte die Bühnenleitung anfänglich mit der Beseitigung der Mängel des Theaterpersonals zu kämpfen. Ihre Aufgabe war es weiter, durch einen regen Geist der Thätigkeit die Theilnahme des Publikums für das Theater zu wecken und zu erhalten. In wie weit diese Aufgabe zu lösen der Direktion gelungen ist, soll aus der nachstehenden Darstellung entnommen werden.

Selbstverständlich kann ich mich in eine eingehende Beurtheilung der Einzelleistungen nicht einlassen und es genügt, in allgemeinen Umrissen die Haupterscheinungen der theatralischen Thätigkeit zu zeichnen. Zuerst sei erwähnt die Oper „Tannhäuser", welche am 22. Oktober v. J. bei aufgehobenem Abonnement zur Aufführung gelangte. Der Direktor König hat auf diese Oper viel Sorgfalt verwendet und sich hiedurch einen Anspruch auf Anerkennung erworben. Nicht nur die Chöre, sondern auch das Orchester waren verstärkt und die Hauptpartien befanden sich größtentheils in genügend entsprechenden Händen. Unter den Sängern hat Hr. Rokitansky, gegenwärtig am Hoftheater zu Hannover engagirt, am meisten sich in die Gunst des Publikums zu setzen gewußt. Dieser Sänger besitzt die Kunst des Gesanges, vereint mit dem Streben, sich in das Wesen seiner Aufgabe zu vertiefen und dasselbe zur Geltung zu bringen.

In der ersten Hälfte des Monats Dezember v. J. wurden Vorbereitungen zur Aufführung der Oper „Faust" von Gounod getroffen und zwar sowohl in Bezug auf die Ausstattung, als auch in Betreff des Einstudirens. Doch gelangte dieselbe erst am 21. Jänner 1865 das erste Mal zur Aufführung und erlebte im Laufe der Saison bis zu den Osterferien neun Wiederhalungen. Die Scenirung, das Gesammtarrangement auf der Bühne und die Ausstattung, welche bei dieser Oper bedeutende Anforderungen stellt, ließ fast nichts zu wünschen übrig, und Hr. Direktor König hat diesmal wieder Alles gethan

Digitized by Google

was man billiger Weiſe von ihm zu fordern berechtigt iſt. Die Oper ſtand unter der Leitung des Kapellmeiſters Stoß und war mit Sorgfalt ſtudirt; die dekorative Ausſtattung hatte Hr. Lehmann aus Wien übernommen. Wenn auch die Oper „Fauſt“ in den erſten Vorſtellungen weniger beſucht war, — die Urſache lag nicht in der mangelnden Theilnahme, ſondern in den erhöhten Eintrittspreiſen, — ſo erfreute ſich doch dieſelbe bei allen Wiederholungen einer lebhaften Theilnahme.

Unter den Darſtellern befriedigte am meiſten Hr. Rolitansky in der Partie des Mephiſtopheles, ſowohl im Geſange, als auch im Spiel. Lobenswerth war weiter die Verwendung aller Mitglieder der Oper und des Schauſpiels beim Chor und den übrigen untergeordneten Darſtellungen. Rühmend hervorgehoben zu werden verdient Frl. Lauſer, welche die Partie der „Margerethe“ in zwei der letzteren Vorſtellungen übernommen hatte. Frl. Lauſer, eine Schülerin ihres Onkels Hrn. Lauſer in Wien, dermal am Hoftheater zu München engagirt, iſt in Olmütz nur einige Male verſuchsweiſe aufgetreten. Dieſelbe gab das zarte ſinnige Weſen Gretchens vortrefflich, und wenn auch das Studirte in vielen Theilen der Partie noch hervortrat, ſo war doch ihre Erſcheinung ein abgerundetes Ganze, eine in allen Theilen gelungene Zeichnung. Die Stimmmittel, die Perſönlichkeit der jugendlichen Debütantin, ihre mit Erfolg der Kunſt gewidmeten Studien und ihre Begabung berechtigen zu dem Schluſſe, daß ſie als dramatiſche Sängerin eine Zukunft vor ſich hat.

Die Ueberzeugung, daß nur Opern volle Häuſer zu machen im Stande ſind, verleiteten die Direktion in der letzten Zeit zu ungewöhnlichen Anſtrengungen, mitunter auf Koſten des gründlichen Studiums und der guten Aufführung der Opern. So wurden beiſpielsweiſe im Monate Februar in einem Zeitraume von acht Tagen vier große Opern, nämlich „Die Hugenotten“, „Robert der Teufel“, „Tannhäuſer“, und „Margarethe“, gegeben. Unter den übrigen Opernmitgliedern machten ſich vortheilhaft bemerkbar Fr. Denemy-Ney, ehemals eine Sängerin von Rang, welche übrigens, wenn auch mit geſchwächten Stimmmitteln, immer noch als eine bedeutende Geſtalt im hieſigen Operuperſonale erſcheint, ferner Frl. Jellinek, deren Geſang es nicht an Reinheit und Koloratur, doch an Wärme und Ausdruck fehlt, endlich Frl. Blum, welche als dramatiſche erſte Sängerin in der Regel den hieſigen Anforderungen entſprochen hatte. Weiter fanden Frl. Battiſta, Altiſtin, und Hr. Clemenl, erſter Tenor, Beifall.

Unter den darſtellenden Mitgliedern des Schauſpiels verdienen genannt zu werden. Fr. Pfeil erſte Heldin und tragiſche Liebhaberin, Frl. Banini, jugendliche und naive Liebhaberin, Fr. Walter, ferner die HH. Kraft und Renner. Am Schluſſe der Saiſon beſtand das Perſonale aus 12 darſtellenden Mitgliedern der Oper und aus 17 Mitgliedern des Schauſpiels. Das Chorperſonale zählte ſiebzehn, das Orcheſter dreißig engagirte Mitglieder. Vom 15. September bis 8. April wurden 57 Opern und im Schauſpiel viele Novitäten zur Aufführung gebracht. Unter die letzteren gehören „Ein geadelter Kaufmann“, „Ein Lump“, „Orpheus in der Unterwelt“, „Die Grabesbraut“, „Die Ehre des Hauſes“, „Montjoye“, „Ein grober Freund“, „Der Schneider in Kabul“ unter perſönlicher Leitung des Komponiſten Hrn. Storch aus Wien, „Ein Narrenabend im Karneval“, „Verſteckt“ oder „Satan in Livrée“, „Die Banditen“, „Eine paſſende Partie“, „Zehn Mädchen und kein Mann“, nebſt vielen kleineren Luſtſpielen und Bluetten. Durch Veranſtaltung von vielen Gaſtvorſtellungen wurde das Intereſſe des Publikums und die Theilnahme desſelben durch die ganze Zeit rege erhalten. In den erſten Monaten bis zum Schluß des Jahres 1864 ſind als Gäſte aufgetreten: Hr. Lewinsky, vom Burgtheater in Wien, Frl. Brenner, und Hr. Benutta, Solotänzer, Hr. Aſcher und Knaack vom Carltheater. Im Jahre 1865 gaſtirten Hr. Meixner und Frl. Mathes vom Burgtheater, die HH. Matras, Jungwirth und Julius Findeiſen aus Wien; Fr. Kunz aus Brünn, endlich die Wiener Hofoperuſängerin Frl. Deſtinn, und zwar letztere am 8. April in der Oper „Die Jüdin“.

In der erſteren Zeit fanden zur Befriedigung der Wünſche der ſlaviſchen Bevölkerung der Stadt und deren Umgebung auch Theatervorſtellungen in böhmiſcher Sprache in der Regel an Sonntagen Nachmittags vor dem deutſchen Theater ſtatt. Der finanzielle Erfolg ſcheint jedoch kein entſprechender geweſen zu ſein, da dieſe Vorſtellungen ſchon während der Karnevalszeit eingeſtellt worden ſind.

Die vielen aufeinander folgenden Novitäten und der Umſtand, daß mitunter bedeutendere Bühnenwerke und Opern gegeben wurden, um nach einigen Vorſtellungen wieder fallen gelaſſen zu werden, hat der Abrundung und Sicherheit der Darſtellung und einem entſprechenden Enſemble Eintrag gethan. Der einzelne Schauſpieler und Sänger mußte ſeine Kräfte zu ſehr zerſplittern, wodurch eine unabläſſige Uebung, ein anhaltendes Studium der nämlichen Rollen und Partien, das

Digitized by Google

Wiederaufnehmen derſelben nach kurzen Zeitperioden nicht möglich war. Doch iſt dies ein Gebrechen, an welchem die meiſten Provinztheater kränkeln und welches, ſo lange das Bühnenweſen lediglich als Geſchäftsſache betrachtet wird, auch nicht beſeitigt werden kann.

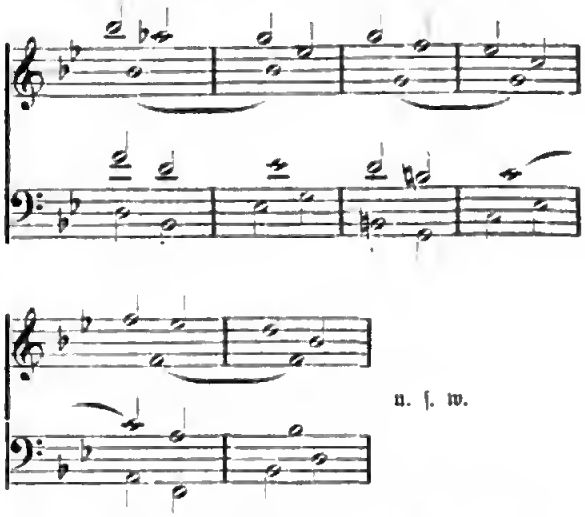
Neue Erſcheinungen
im Buch- und Muſikalienhandel

J. G. Herzog, Album für Organiſten. Eine Sammlung meiſt unbekannter Tonſätze ꝛc. Op. 38. Erfurt und Leipzig bei G. W. Hörner. Pr. 3 Thlr.

P — Nachdem Referent das Verzeichniß der Tonſetzer des vorliegenden Werkes geleſen hatte, fiel ihm unwillkürlich jener alte Schulmeiſter ein, der ein Gebetbuch der Buchhandlung wieder zurück brachte mit den Worten: „Das Buch kann ich nicht brauchen; da ſteht ja gar nichts vam Teufel darinnen“. So wird es auch von den einer glücklicherweiſe immer kleiner werdenden Sekte angehörenden Organiſten übel vermerkt werden, in einer Sammlung von Orgelſtücken den Namen des Mannes gar nicht zu finden, den ſie mindeſtens für einen Halbgott halten, und von dem ſie noch immer unter Händefalten und Augenverdrehen ots vom „Vater Rink“ zu ſprechen gewohnt ſind. Glücklicherweiſe gibt es auch eine andere Partei, und zu dieſer bekennt ſich auch Referent, für welche die angeführte Thatſache ſchon hinreichend iſt, das Orgelalbum mit erhöhtem Intereſſe und mit mehr Liebe in die Hand zu nehmen. Wollen wir uns dabei freuen, daß die Zeiten es erlauben, ſolches Bekenntniß offen ausſprechen zu können, wenn gleichwohl zu befürchten iſt, daß Jene ihr Anathema gegen dieſe Blasphemie ſchleudern werden.

Es ſei jedoch ferne, Rink's wirkliche Verdienſte ſchmälern zu wollen, aber durch den größeren Theil ſeiner Werke iſt er der Schöpfer jenes bedenklichen Genre's geworden, das man in der Klavierliteratur als Salonmuſik zu bezeichnen pflegt. Wenn auch Mendelsſohn, wie ſeine 6 Orgelſonaten beweiſen, mit Vorliebe „darin gemacht hat,“ desgleichen Heſſe u. A., ſo iſt der Beweis für die Muſtergiltigkeit dieſes Styls doch keines wegs geliefert. Für die große Maſſe der ausübenden Organiſten aber war dieſe ſüßliche Manier und bequeme Faktur ſehr verführeriſch zur Nachahmung, und ſo ſeufzte ſchließlich das würdige Inſtrument größtentheils unter unwürdiger Behandlung. Aber wie in der Literatur des Klaviers, trat auch in der des Orgelſpiels eine heilſame Reaktion ein, als man begann, den Werken unſerer alten Meiſter, eines Buxtehude, Pachelbel, S. Bach u. A. durch Sammlungen eine größere Verbreitung zu verſchaffen, und wenn auch nebenbei unter verſchiedenen Titeln geſammelte Werke mit neueren Kompoſitionen erſchienen, ſo ging man doch in der Auswahl ſehr kritiſch zu Werke. Auch Herzog erwarb ſich durch einige ſolcher Sammelwerke kein kleines Verdienſt und bewies zugleich durch ſeine eigenen Kompoſitionen, daß er ſich aus der Rink'ſchen Manier nimmermehr herauszuarbeiten verſtand.

Das vorliegende Orgelalbum enthält bisher nach gar nicht aber nur ſehr wenig bekannte Tonſtücke von älteren und jetzt lebenden Komponiſten und bietet dem praktiſchen Organiſten wie dem Muſikhiſtoriker, jedem für ſeine Beſtrebungen Stoff in hinreichender Fülle. — Es beſteht aus ſechs Heften, die zuſammen 61 Nummern enthalten. Im erſten Heft finden ſich 21, meiſt kurze Vor- und Nachſpiele, die leicht ausführbar ſind und faſt durchweg, wie überhaupt das ganze Werk, ſich durch eine für Orgelkompoſitionen unumgänglich nothwendige Eigenſchaft auszeichnen: durch polyphone Haltung. Einige Nummern, wie 2, 3, 8 von Ch. G. Höpner und Nr. 4 von Theile zählen zum Schwachen und beſonders die letzte, in der u. A. folgender abgenützter Gang ſich allzubreit macht;



Auch in Nr. 14 von Volkmar iſt die Erfindung nicht hoch anzuſchlagen; die durchgeführte Phraſe iſt eine ſehr wohlfeile. Die übrigen Stücke dagegen von Herzog, Speth, G. Muffat *), Rheinberger ꝛc. ſind ſehr gut, ja theilweiſe wahre Muſter, und dahin rechnen wir vor Allem die kurzen Nr. 16—19 in Kirchentonarten von Speth, einer alten Handſchrift in Augsburg aus dem Jahre 1693 entnommen.

Wenige, aber um ſo gehaltvollere Pieçen bietet das zweite Heft. Es ſind dies vier Choralvorſpiele von Gottlieb Muffat, Kreb's, Walther und Schneider, ein Nachſpiel von Bodenſchatz, eine Bearbeitung des Chorals: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſind“ von Häpner und ein Adagio von Hr. Grandour. Höpner's Choralbearbeitung unterſcheidet ſich von ſeinen andern im „Album“ enthaltenen Stücken vortheilhaft durch mehr ausgeprägten polyphonen Charakter und wird als Konzertvortrag immer von guter Wirkung ſein; wenn man auch einigen Zweifel hegen kann, ob es ſchön ſei, den Cantus firmus ganz in Terzen und Sexten auf einem beſonderen Manuale auftreten zu laſſen, während im Pedal und auf dem andern Manuale die begleitenden Themen figuriren. — Die Schluß

*) Es wäre wünſchenswerth geweſen, daß der Herausgeber bei den Kompoſitionen von G. Muffat angegeben hätte, ob von Gottlieb oder Georg Muffat. Wir fügen deßhalb für unſere Leſer bei, daß nur die beiden Pieçen im fünften Hefte von Georg Muffat (dem Vater) die in den übrigen Heften dagegen von Gottlieb Muffat (dem Sohn) komponirt ſind

nummer, von Grandaur, ein Trio für 2 Manuale und Pedal, iſt wohl auch die beſte, ein Muſter kontrapunktiſcher Arbeit, zugleich aber voll tiefer, poetiſcher Stimmung. Mit größter Selbſtändigkeit ſchreiten die Stimmen neben und über einander her, und bei richtiger Regiſtrirung kann auch die richtige Wirkung nicht fehlen.

Die beiden nächſten Hefte enthalten nur Kompoſitionen aus Herausgeber, und zwar das dritte zwanzig allgemeine und Choralvorſpiele und das vierte zwei große Orgelphantaſien. Die Vorſpiele ſind meiſt kurz, bekunden überall den gewandten, ausübenden, mit dem Charakter der Orgel genau vertrauten Muſiker und werden als im öffentlichen Gottesdienſte ſehr praktiſch verwendbar von jedem Organiſten mit Freuden begrüßt und gerne geſpielt werden. — Die zwei Phantaſien verdienten wohl eine eingehende Beſprechung, allein wir werden uns hier auf das Allgemeinſte beſchränken müſſen und bemerken deßhalb, daß jede aus drei Sätzen beſteht, von denen der dritte der erſten Phantaſie eine meiſterhaft gearbeitete Doppelfuge iſt. Nicht minder ſchön ſind die übrigen Sätze, die einzeln auch recht wohl beim Gottesdienſt als Vor- oder Nachſpiele zu gebrauchen ſind, im Zuſammenhang aber als Konzertpiecen, zwar keine Spektakelſtücke, wie z. B. Rink und Heſſe etwelche gemacht haben, — jedenfalls aber dieſen letzteren weit vorzuziehen ſein werden. Herzog ſpielt eben immer Orgel und nicht Klavier auf der Orgel.

Ganz ungewöhnlich Intereſſantes bietet das fünfte Heft; denn hier haben wir es nur mit Koryphäen, mit den Gründern des klaſſiſchen Orgelſpiels zu thun: mit einem Buxtehude, Fraberger, Pachelbel und Georg Muffat. Dieſe Herren führen zu ſehr ernſten Betrachtungen und ſchließlich zu der Ueberzeugung, daß es kaum hundert Jahre bedurfte, um die von ihnen geſchaffene Kunſt auf Abwege zu führen. — Welcher Ernſt, welche Würde und welche Wirkung liegt in dieſen einfachen, aber plaſtiſchen Melodien und Harmonien, und welche meiſterhafte thematiſche Arbeit! Eine Fughetta *) und ein Ricercare von Fraberger ſind aus einer von Ludwig Baurgeat im Jahre 1693 herausgegebenen Sammlung Fraberger'ſcher Werke; die 11. Toccata und ein Präludium und Fugata aus der 6. Toccata aus Georg Muffat's **) „Apparatus Musico-Organisticus“ a. J. 1690 entnommen. Die Nummer von Pachelbel iſt nach einem in Nürnberg aufgefundenen Manuſcript v. J. 1699, und auch die Nummer von Buxtehude iſt nach einer alten Handſchrift bearbeitet. Es wird wohl kaum weiterer Bemerkungen bedürfen, um die Aufmerkſamkeit aller Muſikhiſtoriker und Organiſten auf dieſe Kompoſitionen zu lenken.

Die fünf Nummern des ſechſten Heftes ſind Kompoſitionen von Riegel, Pachaly, Seegert, Krebs, die ſich in würdiger Weiſe an ihre Vorgänger lehnen, — und eine Pedalſtudie v. Höpner, die freilich auch weiter nichts iſt, als was ihr Titel beſagt; zwar ohne muſikaliſchen Werth, iſt ſie doch eine recht gute Etüde zu Erlangung eines fertigen Pedalſpiels.

*) Im Original führt dieſes Stück den Titel „Capriccio“.

**) Dieſe Stücke, ſowie die beiden Froberger'ſchen erhielt der Herausgeber, wie wir aus einer beigefügten Bemerkung erſehen, von Grandaur in München. Letzterer hat auch eine gleichfalls dem „Apparatus etc. von Georg Muffat entnommene Passacaglia in der jetzt üblichen Notation bei Rieter-Biedermann herausgegeben

Da auch die Ausſtattung des Werkes allen Anforderungen entſpricht, und der Druck, von einigen leicht zu verbeſſernden Druckfehlern abgeſehen, durch Korrektheit ſich auszeichnet, ſo ſei hiemit dieſes neueſte Werk, des fleißigen Herausgebers allen Jenen, die es mit der Kunſt des Orgelſpiels wirklich ernſt meinen, angelegentlichſt empfohlen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Novitäten im Schauſpielhaus. Dawiſon. Frl. Walter. Hr. Niemann. „Eine Sylveſternacht“ in der Wilhelmſtadt. Vorſtadt-Novitäten. Vorleſungen). Die jüngſte Zeit hat uns im k. Schauſpiel nebſt der wuchtig geiſtigen Koſt klaſſiſcher Dramen drei neue einaktige Luſtſpiele. „Ihr Taufſchein“ von E. Wichert zeigt uns in geſchickter Behandlung, daß das Glück eines ſich treu liebenden Ehepaares ſogar durch eine einzige flüchtig hingeworfene Unwahrheit in Frage geſtellt werden könnte, hätte des Dichters Humor nicht eine fröhlich ausgleichende Schlußwendung gefunden. Munter geſpielt, brachte vornehmlich Hr. Deſſair jun. (Rentier Paſewalk) ſeine Rolle zur Anerkennung. „Die Zeichen der Liebe“ von Putlitz, deren Gegenſätze von „Liebe“ und „Verehrung“ auf's anmuthigſte ausgearbeitet ſind, wurden ſehr freundlich begrüßt und es wirkten Frl. Bergmann, und die HH. Berndal, Baumeiſter, Dehnike mit beifälligem Erfolg. Weniger machte das bereits auf anderen hieſigen Bühnen oft geſehene Stückchen: „Eine Partie Piquet“ anſprechen, denn es mangelt dem Talent des Hrn. Deſſair jun. (Chevalier von Rocheferrier) der feinere Schliff, um dieſem Charakter die nothwendige vollendete franzöſiſche Ritterlichkeit zu verleihen — Nachdem Hr. Dawiſon ſein gegen den Schluß zu weniger beſuchtes Gaſtſpiel mit „Othello“ geſchloſſen, begann Frl. Walter das ihre mit Schiller's „Maria Stuart“ und verabſchiedete ſich — recht beifällig aufgenommen, obgleich durch „katarrhaliſche Leiden“ an der freien Entfaltung ihrer Mittel verhindert — mit der zweimal geſpielten Jeanne Ney, in: „Die Eine weint, die Andre lacht.“ — In der Oper eröffnete Hr. Niemann ſein Gaſtſpiel mit Gounod's „Fauſt“, dem dann „Fra Diavola“ folgte. Die bei dieſem Sänger herbeigezogenen „Extrapreiſe“ ſcheinen auf den Beſuch lähmend gewirkt zu haben, denn diesmal ſind die Händler mit ihrem Billet-Verkauf ſchwer „reingefallen;“ ſelbſt dem Schmerzensſchrei „ganz billig“ gegenüber blieb die Börſe zugeknöpft. — Die Wilhelmſtadt gab zum erſten Male: „Eine Sylveſternacht“, Schauſpiel in zwei Abtheilungen und vier Akten mit theilweiſer Benützung des Romans „Silas Marner“ der Miß Elliot von Ch. Birchpfeiffer. Die Verfaſſerin hat mit richtiger Spekulation auf das Gefühl des Publikums wieder manche „packende“ Situation zuſammengeſtellt. Die Damen Sabatta, Ungar, Schramm, und die HH. Mittell, Rüger waren mit Eifer bei der Sache. — Zum Beſten Gutzkow's erſchien deſſen Schauſpiel: „Werner“ aber „Herz und Welt“ unter dankenswerther Mitwirkung der Fr. Niemann (Marie) und des Hrn. C. Parth (Heinrich v. Iwrdan), und erzielte gleichfalls einen guten Beitrag

für den Dichter. Die zum ersten Male gegebene Posse. „Ein verlarenes Mädchen" hat nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprochen. — Bei Wallner vermochte weder der zum ersten Male vorgeführte Schwank: „Eine unruhige Nacht", noch bei Meyfel die neue Zauberpasse: „Die Raffauer" eine genügende Wirkung zu erringen. Neu: „Johanns Irrthümer", „Zwei arme Blinde", „Handwerkers Sonntag". — Bei Callenbach gastirte Fr. Julius Seidler. Bei Kroll neu: „Eine möblirte Wohnung". Die italienischen Opern beschränkten sich auf Rossini's „Barbiere", Verdi's „Troubadour", „Traviata" und „Ana Miscellanea", und hatten darin Sgra. Trebelli Bettini, Sgra. Brunetti und Sgr. Bettini die Hauptrollen übernommen. — Am 10. April hielt Hr. Karl Kräpelin im englischen Hause die erste seiner sechs Vorlesungen van den plattdeutschen Dichtungen Fritz Reuter's, und rief wie in Hamburg, Stettin u. a. O., durch die meisterhaft künstlerische Individualisirung seines Vortrags eine fast begeisterte Theilnahme bei den zahlreich versammelten Zuhörern hervor. Einsichtsvoll war die Wahl aus „Läuschen un Riemels" (Schwänke und Reime), „De Reis' na Belligen" (die Reise nach Belgien), „Ut de Franzosentid" (Aus der Franzosenzeit) „Ut mine Stromtid" (Aus meiner Landwirthszeit) getroffen. Welche Fülle urgemüthlich bewegten Lebens quillt in diesem Reuter'schen Kleinbürgerthum Mecklenburg's und mit welch liebenswürdiger Virtuosität beingt Kräpelin diese verschiedenen derbnaiven Figuren durch Humar, Ton und Sprache zur Erscheinung!

H. B. **Frankfurt.** (Aus der Konzertwelt.) Das Schwabenland hat uns unlängst ein paar tüchtige Künstlerinnen gesandt: im letzten Konzert des Museum erfreute uns Frl. Anna Mehlig mit ihrem seelenvollen Spiel; später verstand es Frl. Wilhelmine Marstrand uns zu fesseln. Beide Damen sind Schülerinnen der Stuttgarter Musikschule; sie machten ihren Lehrern alle Ehre. Von beiden Damen hörten wir Werke unserer besten Meister in getreuer Ausführung. Frl. Mehlig spielte u. A. das Es-dur-Konzert von Beethaven; Frl. Marstrand desselben Meisters B-dur-Teio. Ueber die Schwaben-Mädchen dürfen wir aber unsere Landsmännin nicht vergessen. Im Konzert van Frl. Marstrand sang Frl. Louise Thamae van hier. Wir hörten sie neulich schon einmal im „Philharmanischen Verein". Wie ihre ganze Erscheinung, so trägt ihr Gesang des Gepräge edler Einfachheit. Schlichte Wahrheit, herzinniges Wesen spricht aus ihren Liedern. Im philharmanischen Verein sang sie u. A. das „Haidenröslein" von Schubert. Am Donnerstag sang sie die „Mandnacht" van Schumann. Wenn solche Erscheinungen vor uns auftauchen, dann steht es mit der Kunst der Zukunft nicht so schlimm, wie altgläubige Künstler wähnen. Im Gegentheil, in diesen einzelnen Zügen sehen wir ein neues Geschlecht hervarwachsen, das mit gesünderen Sinnen die Natur wieder erfaßt, das einen neuen Geist erzeugt, aus dem eine neue frische Kunst wieder entsprießen kann.

—sch— **Leipzig.** (Schauspielbericht. Neuigkeiten: Ein schlechter Mensch". Gäste: Jauner, Fritz Devrient, Frl. Guinand). Unter den wenigen Novitäten, welche der verflossene Monat uns brachte, ragte einigermaßen Julius Rasen's Lustspiel: „Ein schlechter Mensch" hervor. Daß der Verfasser ein bemerkenswerthes und hoffentlich auch noch entwicklungs- und bildungsfähiges Talent für das heitere Genre sei, scheint uns unzweifelhaft. Besanders gefällt uns an ihm eine gewisse jugendliche Frische und leichtlebige Keckheit, die im Gegensatz zu den immer mehr alternden und philisiröseu, pedantischeu, trockener werdenden Benedix und Kansarten in Wahrheit wohlthun. Was wir aber an dem so glücklich und natürlich Befähigten auszusetzen haben, das ist der bis jetzt wenigstens noch in seinen Erfindungen und Schilderungen bemerkbare Mangel an feinerem Geschmack, an gesellschaftlichem und künstlerischem Takt. Erringt er sich das ihm gegenwärtig Fehlende, so wird man an den Schöpfungen, die er dann produzirt, gewiß rechte Freude haben können. Gespielt wurde „Der schlechte Mensch" hier sehr lebendig und gewandt, namentlich von den Damen Götz und Engelsee und den HH. Auburtin, Herzfeld und Hack. — Die Hauptsache im Repertair des Manats machten Gastspiele aus. Im Verein mit seiner Gattin, der ausgezeichneten Sängerin und höchst graziösen Vertreteein des Opernsoubretten- und sog. lyrischen Fachs, kam Hr. Jauner, eine elegante Bühnenerscheinung mit viel Geschmeidigkeit und Routine, ein Darsteller von einnehmender Farm und Manier, aber ahne höhere Bedeutung, ahne tiefere, durchgeistigte und seelische Auffassung. Seine eigentliche Damäne sind die Banvivants, die feinen, humaristisch angehauchten Lebemänner. — Hr. Fritz Devrient, interessant schan durch seine Abstammung als Sohn Karl Devrient's und der Wilhelmine Schröder, ist, nachdem ein Konflikt mit der Wiesbadener Intendanz zu seiner plötzlichen Entlassung geführt, augenblicklich ahne Engagement. Er spielte hier als Gast den Hamlet, Othello, Pasa, und reüssirte mit beiden ersteren außerordentlich, mit dem letzten dagegen weniger. Er ist kein Virtuos des Vortrags, kein Mann der schönen Deklamation, wie sein Oheim Emil; als Sahn seines Vaters schon inklinirt er mehr für das Charakteristische. Dies zeigte er auch in den zwei sehr sauber, feisch und mit wirkme Komik ausgemalten Genrebildern, den englischen Sanderlingen in „Englisch" und in „Ein Arzt". Die genannten Shakespeare'schen Rallen wurden von ihm in geistreich fesselnder Weise widergegeben. — Zum Schluß erschien noch, für einen Abend freilich nur, der durch eine Vorstellung zum Besten des Theaterpensionsfands bezeichnet war, Frl. Guinaud aus Dresden. Sie spielte die Katharina von Rosen in Bauernfeld's „Bürgerlich und Romantisch" und zog durch warmen, herlichen Ton ihrer Rede, durch Weichheit und angenehme Rundung ihres Organs und ganzen Wesens, sowie durch ein gewisses weiblich graziöses, sinniges je ne sais quoi unwillkürlich an.

F. **Prag.** (Novitäten, Reprisen und Gastspiele in Schauspiel und Oper.) Die letzte Zeit bis zu den Osterferien füllten meistens Navitäten nnd Gastspiele aus. Ban den Novitäten verdient nur „Fremde Federn" eine nähere Betrachtung. Das vieraktige Lustspiel „Fremde Federn", nach Louis Leroy von E. Neumann überseţt, wurde am 17. März mit gutem Erfolge gegeben. Besanderer Werth läßt sich dem Stücke allerdings nicht beilegen; dazu ist der Soff nicht originell genug nnd die Charaktere sind viel zu schablonenhaft. Einige geschickt gearbeitete, amüsante Scenen, gewandte Behandlung des Dialogs und befriedigender Verlauf der im Ganzen

einfachen Handlung versetzten das Publikum in eine heitere Stimmung. Die Darstellung war durchaus gerundet, hervorzuheben sind Frl. Keßler und Hr. Hallenstein. — Das Schlesinger'sche einaktige Lustspiel „die Schraube des Glücks", am 24. März gegeben, gefiel gleichfalls. Bei der Betrachtung dieser so nett gearbeiteten Sächelchen Schlesinger's bedauern wir stets, daß der talentirte Dichter seinen Fund an Geist nicht für umfangreichere und dauerndere Werke aufspart. Die HH. Eichenwald und Hassel wurden der Darstellung der Hauptfiguren ganz gerecht, ersterer war mit seiner Maske besonders glücklich. — Noch sind vier einaktige Novitäten zu erwähnen, die an Werthlosigkeit mit einander wetteifern. Den Vorzug drastischer Wirkung hat die Posse „Nachtigall und Richte" von Rud. Hahn, worin das verbrauchte Kunstmittel der Verwechslungen aufgefrischt wird, mit denen manche Unwahrscheinlichkeit Hand in Hand geht. Die dramatische Kleinigkeit „Er hat etwas vergessen" von L. Berthold neigt zur naiven Richtung, aber in etwas affektirter Weise, die Hauptpersonen sind zwei junge Leute, welche der Zuhörer gleich Anfangs als verliebt erkennt, die aber selbst es erst am Schlusse merken. Frl. Rottmayer und Hr. Sauer gaben die unbewußt Liebenden recht wacker. Das anonyme Genrebild „Ein alter Dienstbote" ging spurlos vorüber; ebenso das Lustspiel „Ausreden lassen" von Brnedix. Uebrigens erschienen „Nachtigall und Richte", „Ein alter Dienstbote" und „Ausreden lassen" bei Gelegenheit eines Gastspiels des Frl. Allram aus Dresden, deren Repertoir außer „Doktor Wespe" und „Geistige Liebe" keine glückliche Auswahl bekundete; es brachte noch Kotzebue's „Landhaus an der Heerstraße" und „Die Unglücklichen", beide freilich treffliche Arbeiten zu nennen gegenüber der höchst abgeschmackten, antiquirten Posse P. A. Wolff's „Der Kammerdiener". Frl. Allram ist eine achtbare Darstellerin mit viel Routine und richtiger Charakteristik. Manchmal wäre freilich etwas mehr Natürlichkeit und Gemüth zu wünschen, so bei der Darstellung der Fr. v. Schlingen in „Geistige Liebe", der alten Dorothea in „Ein alter Dienstbote"; dagegen besitzt die Gastin ein ausgesprochenes Talent für die wirksame Repräsentation alter Jungfern wie Theudelinde in „Doktor Wespe", Eglantine in „Nachtigall und Richte" Frl. Allram, welche viermal auftrat, fand Beifall. — In der Oper beendigte Hr. Zottmayr sein sechzehn Abende umfassendes Gastspiel am 5. d. M. Er hat vor Allem das Verdienst, die Aufführung der unter Wirsing's Direktion noch nicht gegebenen Opern „Lustige Weiber", „Hochzeit des Figaro" und „Zampa" ermöglicht zu haben. Wenn wir die von Hrn. Zottmayr gegebenen elf Partien in „Troubadour", „Dinorah", „Hernani", „Perdita" (4 Mal), „Barbier", „Hochzeit des Figaro" (2 Mal), „Faust", „Rigoletto", „Don Juan", „Lustige Weiber" (2 Mal) und „Zampa" überblicken, so finden wir keine einzige allseitig abgerundete Zeichnung und gleichwohl fehlte es keiner der aufgezählten Partien an einzelnen wirksamen, ja absolut trefflichen Momenten. Beides ist leicht zu erklären. Zum Künstler gehört in der Oper nothwendig eine mit dem Gesange im Einklang stehende Darstellung, und diese gebricht Hrn. Zottmayr zum größten Theile. Anderseits sind seine Stimm-Mittel in einer Art imponirend, daß ihm dankbare Momente, wenn er sie nur auszudeuten versteht, unfehlbar gelingen müssen. Aber selbst von dieser zweckmäßigen Anwendung seiner Mittel macht er nur bescheidenen Gebrauch — zum Nachtheile seiner Leistungen. Unter den Reprisen machten „Lustige Weiber" den erquicklichsten Eindruck im Gegensatze zu „Hochzeit des Figaro" und „Zampa", welche in den Einzelnbesetzungen bedenkliche Schwächen zeigten, nur Hr. Franosch behauptete sich mit Ehren, sein Figaro und Falstaff bewiesen von Neuem, daß ihm das Buffo-Fach weit mehr zusagt, als das seriöse. Einen tendenziösen Charakter hatte die Aufführung der „Hugenotten" am 8. d. M., indem darin Fr. Kainz-Prause (Valentine), die HH. Bachmann (Raoul) und Eilers (St. Bris) Abschied nahmen. Das Publikum bewies diesen längst beliebt gewordenen Mitgliedern der Oper seine Achtung in eklatanter Weise. Jetzt ist von der Thomé'schen Oper nur noch Hr. Bernard übrig; doch heißt es, daß Hr. Bachmann nach einem Jahre wieder zurückkommen wird. Außerdem verließen Hr. Robinson, der zunächst im čechischen Theater gastiren wird, und die Lokalsängerin Frl. Grün, welche für die Josefstadt in Wien wieder engagirt ist, unsere Bühne. — Die Direktion erfüllte auch, wie alljährlich, ihre Verpflichtung, drei außerordentliche Vorstellungen zu geben, indem im Landestheater am 25. März das Armenkonzert, worin u. A. Mendelssohns A-dur-Symphonie gegeben wurde, dann am 6. d. M. das dritte Konzert des Konservatoriums mit Beethaven's vierter Symphonie und unter Mitwirkung von Klara Schumann, endlich am 9. d. M. die Aufführung von „Maria Stuart" zum Besten des Taubstummeninstituts stattfand. In der letztgenannten Vorstellung trat Hr. Fischer (Shrewsbury) zum vorletzten Male auf, denn dieser wackere Veteran tritt nach nochmaligem Auftreten als Wallenstein sofort nach Ostern in den Pensionsstand, nachdem er an unserer Bühne 30 Jahre gewirkt. Mit „Maria Stuart" wurden die Vorstellungen geschlossen. Nach Ostern finden im Neustädter Theater Nachmittagsvorstellungen statt; gelegentlich erwähnen wir, daß Direktor Fürst den Cyklus seiner meist schwach besuchten Darstellungen am 26. März mit Offenbach's „Daphnis und Chlöe" geschlossen hat. Die Regie unseres Theaters wird von nun an so vertheilt, daß Hr. Kühns das Schauspiel, Hr. Lück die Oper und Hr. Dolt die Posse leitet.

Kleine Chronik.

Charles Gounod geht, einer Nachricht des „Musical World" zufolge, nach Italien und soll sich mit der Komposition einer Oper beschäftigen wollen, welche den bereits so vielfach behandelten Stoff des Veroneser Liebespaares abermals vornehmen soll.

Feodor Wehl hat die von ihm sehr tüchtig und solid geführte Redaktion der „Deutschen Schaubühne" aufgegeben. Diese Monatsschrift soll jetzt unter Hrn. M. Prels' Leitung in Wien herausgegeben werden.

Die **Kölner Gürzenich-Konzerte** haben am Palmsonntag mit Bach's „Johannis Passion" ihren diesjährigen Abschluß gefunden. Solisten waren Frl. Rothenberger, Fr. Joachim-Weiß, die HH. Otto, Hill und Schelper.

Digitized by Google

In Breslau hat es der auch in Oeſterreich bekannte Direktor Gundy in kurzer Zeit ſchon recht weit gebracht. Die Theater-Aktionäre führen Beſchwerde namentlich darüber, daß bei Engagements und Entlaſſungen „Rückſichten maßgebend zu ſein ſchienen, welche ſich mit der Beſtimmung des Theaters (?) nicht vertragen“ und „der Zweck der Bühne als Bildungsinſtitut (!) aus den Augen geſetzt werde“.

Aus Poſen wird über ein Gaſtſpiel des Wiener Hofſchauſpielers Förſter viel Schönes berichtet. Hr. Förſter ſoll namentlich als Wallenſtein ſehr gefallen haben.

μ. **Hr. Walter vom Wiener Opernheater** hat in Mainz in vier Gaſtrollen, Georg Brown, Tamino, Strobello und Fauſt das Publikum entzückt. Die dortigen Kritiker bezeichnen ihn als den erſten lyriſchen Tenor der Gegenwart und nennen den Vortrag der Tamino-Arie „eine Kunſtleiſtung, die unüberbietbar ſei“. Am Oſtermontag wird Hr. Walter in Köln Fr. Duſtmann ablöſen, die bisher unter ſtürmiſchen Beifalls Bezeugungen daſelbſt geſungen hat.

Lokales.

Im Burgtheater kam geſtern Emil Augier's „Le fils de Giboyer“ unter dem Titel: „Ein Pelikan“ zur erſten Aufführung. — Hrn. Morr iſt gelegentlich ſeines fünfzigjährigen Künſtlerjubiläum ein „Ehrengaſtſpiel“ von ſechs Rollen bewilligt worden. Fünf davon ſind bereits beſtimmt, nämlich Shylok, Oberförſter (Iffland's „Jäger“), Kaufmann (von Benedix) Jude (von Cumberland), alter Welder („Hermann und Dorothea“). Als ſechſte Rolle wünſcht Marr den Marquis in Laube's „Rokoko“ und man hofft bei dieſer Gelegenheit das Verbot, welches auf dieſem Luſtſpiel laſtet, heben zu können. Sollte dies nicht der Fall ſein, ſo dürfte der Marquis de Segliere Morr's ſechſte Rolle ſein.

G. **Das Joſefſtädter Theater** brachte unter dem Titel: „Franz Müller, oder der Mord auf der Londoner Eiſenbahn“ als jüngſte Novität einen matten Abklatſch des bekannten Londoner Eiſenbahnmord-Prozeſſes aus der Feder eines gewiſſen Friedemann. Der Autor mag nun wirklich ſo heißen oder ſich hinter ein Pſeudonym verſtecken, in jedem Falle iſt der Name ſehr bezeichnend für die Behandlung der Mordgeſchichte. Um ſich's mit keiner Partei, ob ſie für oder gegen Müller ſei, zu verderben, hat er keiner entſchieden Recht, aber auch keiner Unrecht gegeben, und beide gehen befriedigt aus dem Haus. Hat Hr. Friedemann ſich durch dieſe ſchlaue Reſerve vielleicht manches mit ſchwächeren Nerven beſaitete Gemüth verpflichtet, ſo hat er dabei auch für ſich ſelbſt, d. h. für ſeine Bequemlichkeit geſorgt, indem er der dramatiſchen Anlage und Durchführung bezüglich des Helden ganz aus dem Wege ging. Einige Epiſoden mit eigenen Figuren ſollen dieſen Mangel wahrſcheinlich verdecken. Mit dem Titelträger weiß Niemand etwas anzufangen. Hr. Perko bemühte ſich redlich, aber umſonſt für ihn einiges Intereſſe zu gewinnen. Von den zwei neu engagirten Mitgliedern ſcheint nur Fr. Leo einiges Recht auf Beachtung zu haben. Hrn. Roſé ſcheint die natürliche vis comica zu fehlen. Frl. Stähr hatte bei der dritten Aufführung (der wir beiwohnten) „wegen plötzlicher Erkrankung der Fr. Berg“ deren Rolle übernommen und führte ſie ſo anſtändig durch, als dies bei ſolchen Einſchüben möglich iſt. Sonſt wären noch die HH. Keppler und Schneider, ſowie die Damen Boy und Brond zu nennen.

Fürſt's Singſpielhalle wurde am Oſtermontag mit vier Novitäten wiedereröffnet: „Die Vettern aus der Provinz“, „Die ſchönen Wiener Kinder“, beide von Baier, „Der Schulmeiſterin ihr Geburtstag“, von Berlo, und „Die ſchöne Helena“ von Fürſt. Aus eigener Anſchauung können wir nicht berichten, da ſchon Montags Früh kein Billet mehr aufzutreiben war, allein wie wir hörten, ſoll der Erfolg ein durchaus günſtiger geweſen ſein. Unter den neuen Mitgliedern bemerkten wir die von der Joſefſtadt her bekannten Damen Alliani, Renner und Hrn. Jungwirth, dann einen jungen Treumann. Vielleicht finden wir Gelegenheit in der nächſten Nummer uns ausführlich über das Fürſt'ſche Unternehmen auszuſprechen.

Hr. Knaak und Frl. Gallmeyer machen ein Chassé croisée, welches beide bald Urſache finden dürften zu bereuen, denn Frl. Gallmeyer wird eben ſo wenig im Carltheater, als Hr. Knaak an der Wien ein entſprechendes Feld der Thätigkeit finden. Beide werden bald abgenützt, und wie man in der Theaterſprache ſagt „fertig“ ſein. Die betreffenden Direktionen trugen hier keine Schuld: man kann es Hrn. Strampfer nicht verargen, wenn er die Tyrannei ſeiner Lokalſängerin ſatt war, und Hrn. Treumann konnte man nicht zumuthen einem Komiker, der ſo ſehr in das ganze Repertoir eingreift, einen ſechswöchentlichen Urlaub im Winter zu gewähren.

Lewinsky veranſtaltet eine Vorleſung zum Beſten eines „hartbedrängten Schriftſtellers“. Der Tag und die Stunde ſind noch nicht beſtimmt, doch ſoll ſie noch im Laufe dieſes Monats im Muſikvereinsſaal ſtattfinden. Die Wahl Lewinsky's fiel auf Oehlenſchläger's bisher hier noch nicht gekanntes Gedicht „Helge“, überſetzt von Loindrg.

Die zweite Zöglings-Produktion des Wiener Konſervatoriums fand vorgeſtern unter der Leitung des Direktors Hellmesberger ſtatt. Diesmal ſtörte kein Mißton den guten Eindruck, indem gar keine Geſangsvorträge in das Programm aufgenommen worden waren. In den drei erſten Sätzen des Beethoven'ſchen Septetts (abwechſelnd von 14 Zöglingen vorgetragen) zeichneten ſich beſonders aus der Violiniſt Hr. Riſegori, der Klarinetiſt Hr. v. Leugerke und der Horniſt Hr. Richter. Das Pagonini'ſche Perpetuum ging zwar vortrefflich, da jedoch Hr. Direktor Hellmesberger bereits im erſten Konzert ſeine Klaſſe im Uniſono-Vortrag produzirt hatte, ſo wäre diesmal die Beſetzung einer andern Klaſſe oder eines einzelnen Schülers beſſer am Platz geweſen. Frl. Margoles ſpielte ein Bach'ſches Klavierkonzert ſehr gut. Die präzis und ſchwungvoll geſpielte Eroica ſchloß das Konzert.

Briefkaſten der Redaktion. 15 — 21. April pp. In Olmütz. ♂ in Berlin. Benützt — H. Th. R. in Berlin. v. Dr. und † hier Erhalten. — E. P. in Paris. Unſere Briefe dürften ſich gekreuzt haben. Der Bericht kommt ſofort an.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 17. Elfter Jahrgang.

Recenſionen
und Mittheilungen über
Theater und Muſik.

Wien. 29. April. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Gjermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Wiener Konzertſaiſon 1864–1865. (Schluß) — Auguſte Gretinger (Nekrolog) — „Die Trojaner" von Berlioz — Pariſer Theater- und Muſikbericht — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Ein Pelikan"), Operntheater („La Favorita", Repertoir) — Neue Erſcheinungen (Heyſe, Eginhard). — Korreſpondenz-Nachrichten (München) — Kleine Chronik — Lokales.

Wiener Konzertſaiſon.

1864—1865.

(Schluß.)

Die wichtigſte Novität der Saiſon hat eigentlich der akademiſche Geſangverein gebracht — die „Frithjofs-Scenen" von Max Bruch — nicht ſowohl wegen des abſoluten Werthes dieſer Kompoſition, mit welcher einige der diesjährigen Hauptnovitäten (von Eſſer, Lachner, Schumann) ſich wohl meſſen können, als vielmehr weil damit ein junger, vielverheißender Komponiſt auf günſtige Weiſe bei uns eingeführt wurde. Der Dirigent des Vereins, Hr. Weinwurm, hat ſich damit ein entſchiedenes Verdienſt erworben.

Hr. Weinwurm war es auch, der den wiederholt vakant gewordenen Dirigentenſtab der Singakademie in die Hand genommen, ob mit Ausſicht auf dauernden Erfolg, ſteht noch ſehr dahin. Dieſes Inſtitut krankt ſeit jeher an den inneren Widerſprüchen: daß es eine muſikaliſche Richtung vertritt — die Ausführung vorwiegend kirchlicher Tonwerke — die, um dem großen Publikum zu imponiren, einen Aufwand von Mitteln und Mühen erheiſcht, denen weder die Anzahl, noch die Betheiligungsart ſeiner ausübenden Mitglieder hinlänglich entſpricht; ferner daß es die Bedingungen ſeiner Rentabilität und die Bedingungen ſeines künſtleriſchen Erfolges häufig kollidiren ſieht; endlich daß in Folge deſſen die wöchentlichen Uebungen zu bloßen Konzertproben geworden ſind. Um ſich zu rentiren, muß die Singakademie drei bis vier Konzerte geben, ſollen dieſe aber gelingen, ſo bedarf das Konzert-Repertoir, welches aus den ſchwierigſten Werken der einſchlägigen Literatur beſteht, der angeſtrengteſten Vorbereitungen, wozu die zum Theil ſchwach beſuchten Uebungsabende meiſt nicht ausreichen und außerdem zur vielfach erwünſchten Vereinigung der Mitglieder behufs Durchſingens anderer als zu Konzertproben beſtimmter Muſikſtücke kein Raum bleibt.

Dieſen ſchon zu Stegmayer's Zeiten ſehr fühlbaren Uebelſtänden ſchien Brahms' Chormeiſterſchaft um ſo weniger obſiegen zu können, als der ſtille, blonde Maeſtro kaum der Mann des Impulſes und der Initiative ſein dürfte. Völlig unpraktiſch war aber die noch zu Stegmayer's Lebzeiten aufgebrachte, jetzt auf kurze Zeit zum Siege gelangte Kandidatur Deſſoff's, indem der mit den philharmoniſchen Konzerten, mit zahlloſen Opernproben und Opernvorſtellungen vollauf beſchäftigte Kapellmeiſter jedenfalls der Zeit nach den Anforderungen ſeines neuen Amtes bei dem beſten Willen nicht genügen konnte. Dieſer Zwiſchenverſuch endigte denn auch alsbald mit Hrn. Deſſoff's Demiſſion, worauf Hr. Weinwurm deſſen Stelle erhielt und eine weſentliche Einſchränkung in der Thätigkeit der Singakademie eintrat, offenbar wegen Mangel an muſikaliſchen und finanziellen Mitteln. *) Welche Ausſichten demgemäß die Zukunft dieſes Inſtitutes eröffnen, ſteht in Frage. Den gedeih-

*) Bezeichnend für die Verhältniſſe der Singakademie iſt der Umſtand, daß in voriger Saiſon, obwohl auf die Finanzen des Inſtituts die größtmögliche Rückſicht hätte genommen werden ſollen, Hr. Brahms doch die Mitwirkung des Operntheater-Orcheſters durchſetzte, welches bekanntlich in jeder Beziehung äußerſt koſtbar iſt, und daß Hr. Weinwurm die diesjährige, doch von vornherein auf die beſcheidenſten Dimenſionen angewieſene Produktion ebenfalls mit Orcheſter, d. h. mit um ſo größerem Defizit veranſtaltete.

Digitized by Google

lichen Fortbeſtand, oder vielmehr die Wiedererſtehung desſelben können wir nur eifrigſt wünſchen. Jedenfalls hat das einzige diesjährige Konzert der Singakademie uns mit dem „Requiem“ von Schumann ein höchſt intereſſantes Nachlaßſtück des muſikaliſchen Romantikers vorgeführt.

Von hervorragender Wichtigkeit für unſer Konzertleben ſind bekanntlich die Quartett-Unternehmungen des Hrn. Hellmesberger und Genoſſen, wie des Hrn. Laub und Genoſſen. Wir brauchen uns indeſſen nicht weiter dabei aufzuhalten, da dieſelben in d. Bl. ſowohl während ihrer Thätigkeit, als nach Abſchluß derſelben ausführlich beſprochen wurden. Nur ſei noch einmal die auffallende Novitätenbürre ausdrücklich gerügt. Quartett-Novitäten ſind verhältnißmäßig viel leichter zu bekommen, als Symphonien oder Kantaten; die Zeit und der Eifer, den die HH. Quartettiſten überhaupt auf ihre Leiſtungen verwenden, könnte eben ſo gut mindeſtens einem Halbdutzend Novitäten gewidmet werden; und endlich haben beide Geſellſchaften ſo viel Kredit bei dem ſie oft geradezu verhätſchelnden Publikum, daß ſie es wohl unternehmen könnten, die etwas zopfige Novitätenſcheu einer Fraktion ihres Publikums zu überwinden.

Erwähnung verdienen weiter auf dem Gebiete der Kammermuſik die Soiréen der HH. Hofmann und Kremſer, deren Programm, zwar nicht tadellos gediegen, aber durch Abwechslung reichhaltig, das Verdienſt hatte, eine Anzahl Novitäten, wenngleich von beſcheidener Bedeutung, vorzuführen. Neben Laub und Hellmesberger mit ihrem feſtbegründeten Ruf und erbgeſeſſenen Publikum auch nur anſtändig zu figuriren, mag ſchon allein für derlei Unternehmungen zweiten Ranges etwas gelten.

Hat doch ein Inſtitut erſten Ranges, wie unſer trefflicher Männergeſangverein, unter Herbeck's energiſcher und effektkundiger Führung, Mühe genug, ſich mit ſeinen zwei Konzerten in der Saiſon neben den andern großen Konzert-Inſtituten zu behaupten. Man kann dem Männergeſangverein die Anerkennung nicht verſagen, daß er redlich beſtrebt iſt, nebſt ausgezeichneten Chorleiſtungen (an guten Soloſängern iſt auch hier großer Mangel), auch durch Auswahl neuer und oft intereſſanter Stücke die Theilnahme aufzufriſchen, — ſo diesmal mit Werken von Richard Wagner („Liebesmahl der Apoſtel“), Berlioz, Schubert u. a.

Gewiſſermaßen unter die „Hoffnungsvollen“ dürfte der „Haydn“, die uralte Witwen- und Waiſen-Societät, dieſer Senior der Wiener Konzert-Geſellſchaften gerechnet werden. Das Orcheſter wenigſtens wirkt bei der neueren Aufſtellung, unter Hrn. Eſſer's Leitung, viel friſcher als früher und auch die Programme bieten mehr Abwechslung, wenngleich nicht immer in würdiger Auswahl; dagegen iſt freilich der Chor (in Folge von Zurückſetzung der Knabenſtimmen) noch ſchlechter und das Burgtheater begreiflicher Weiſe nicht akuſtiſcher geworden.

Zum Schluß unſerer Ueberſicht ſei noch notirt, daß die ſogenannten Wohlthätigkeits-Akademien mit jedem Jahre an Zahl abnehmen, ein erfreuliches Zeichen, daß Publikum und Künſtler Ernſteres zu thun haben, als zu oft ſehr problematiſchen Zwecken jene einſt ſo beliebte deklamatoriſch-muſikaliſche Konzert-moſaik vorzuproduziren, reſp. ſich vorprodiziren zu laſſen. Eine eigenthümliche, aber bedauerliche Erſcheinung iſt es übrigens, daß die übriggebliebenen größeren Wohlthätigkeits-Produktionen ſich ſammt und ſonders auf's Dramatiſche werfen. Das rezitirende Schauſpiel zur Mittagsſtunde hat immer etwas Abgeblaßtes, Schlechtgeſchminktes an ſich, abgeſehen davon, daß es die Schauſpieler ihrem regelmäßigen Berufe entzieht.

Ein anderer ſpezifiſcher Konzert-Uebelſtand, der einſt Sitte war, ſpäter aber eben nur mehr jene „Akademien“ unſicher machte, iſt die Wiederholungsmanie, welche wieder bedenklich um ſich greift, und mit welcher zumeiſt eine Schreier-Minorität die Gleichgiltigen behelligt, die künſtleriſch Empfindenden gröblich verletzt. Die Dirigenten von Orcheſter-Konzerten und von Quartett-Unternehmungen haben diesmal ſolchem ganz unberechtigten Verlangen nur zu bereitwillig nachgegeben. Die „Recenſionen“ haben vor mehreren Jahren die Abſchaffung dieſer Unſitte angeregt und dazu beigetragen, dieſelbe allmählich durchzuſetzen; — die „Recenſionen“ werden auch in nächſter Saiſon nicht verſäumen, den Feldzug gegen dieſe Unſitte von vorne wieder anzuſaugen.

Auguste Crelinger.

H. Th. R. Am 11. d. M., ſtarb in Berlin nach kurzem Krankenlager die berühmte Schauſpielerin Fr. Auguſte Crelinger. Obgleich ſich die Künſtlerin in den letzten Jahren faſt gänzlich von der Bühne zurückgezogen hatte, ſo wird doch ihr Tod die lebhaf-

teſte Theilnahme erregen. In Fr. Auguſte Crelinger hat die Berliner Hofbühne eine ihrer herrlichſten Säulen verloren. Von den unſcheinbarſten Anfängen an, in welchen nur Wenige, unter denen freilich Iffland, die künſtleriſche Größe ahnten, hat die Künſtlerin alle Stadien einer organiſchen Entwicklung durchlaufen. Sie hat ſich in ihrer Laufbahn die Gemüther aller Klaſſen zu erobern und dauernd feſtzuhalten gewußt.

Auguſte Crelinger hatte ihre Thätigkeit dem klaſſiſchen Drama vorzüglich zugewandt, und hier Geſtalten von höchſtem, dauerndem Werthe geſchaffen. Man darf es der Künſtlerin nachrühmen, daß ſie es ſich niemals mit ihrer Kunſt leicht gemacht hat, ſondern dieſelbe mit einer faſt religiöſen Gewiſſenhaftigkeit ausübte. Hierin darf ſie Allen als ein höchſtes Vorbild erſcheinen. In der That vereinigten ſich auch bei unſerer Künſtlerin herrliche, ſeltene Eigenſchaften zu einer würdevollen Totalität. Eine hohe Geſtalt, ein prachtvolles, feuriges Auge, ein klangvoller Ton und ein durchdringender Verſtand gaben ihren Geſtalten eine ſeltene Weihe. Die Künſtlerin konnte ſich mit Genugthuung ſagen, daß ſie jahrelang den edelſten Kreis der Kenner und das intelligente Publikum um ſich zu verſammeln und zu feſſeln gewußt hat.

Auguſte Crelinger hat während ihres ganzen Lebens, ſowohl in Proben als bei den Aufführungen, ſtets die größte Gewiſſenhaftigkeit geübt, dabei war ſie von aller kleinlichen Eitelkeit entfernt und geſtattete einem begründeten Tadel die dankbarſte Aufnahme. Ihr Andenken wird ſich lebendig erhalten, ſo lange noch Menſchen leben, welche Gelegenheit hatten, dieſelbe in ihrem Schaffen zu bewundern, und ſolange der Sinn für Kunſt lebendig ſein wird.

Auguſte Crelinger kann als ein ermuthigendes Beiſpiel für alle diejenigen dienen, welche bei einer bedeutenden Begabung und einem reichem Talent Jahre lang in unſcheinbarer Stellung exiſtiren, bis endlich ihr Licht plötzlich hervorbricht. So lebte Fr. Crelinger als Frl. Düring Jahre lang unter Iffland in der Verborgenheit, faſt niemand, Iffland ausgenommen, ahnte den Edelſtein, welcher hier verborgen war. Schreiber dieſer Zeilen erinnert ſich noch ſehr wohl, von den Kindern der beiden Schweſtern des berühmten Diplomaten v. Genz, welcher mit Iffland verkehrte, gehört zu haben, daß er ihren Klagen über die Unbeholfenheit des Frl. Düring mit den Worten begegnete: „Seien Sie ganz ruhig, in dieſer Perſon ſteckt ein großes tragiſches Talent!“ Dieſe Aeußerung beweiſt Iffland's großen Kennerblick. Diejenige Rolle, welche zum erſten Mal beim Publikum dieſe Wahrheit der Iffland'ſchen Aeußerung beſtätigte, war die Adelheid in Goethe's „Götz von Berlichingen“. Hier riß die Künſtlerin die Zuſchauer in der großen, bekanntlich von Goethe erſt ſpäter hinzugedichteten Scene, in welcher wir das Bild der innerlich zerſtörten Adelheid empfangen, zu begeiſtertem Beifall hin. Von dieſem Augenblicke an hatte die Künſtlerin ihren Credit gewonnen, und man traute ihr auch größere künſtleriſche Aufgaben zu. Die beiden großen Rollen, welche den Ruhm unſerer Künſtlerin in und außerhalb Berlin begründet, waren Donna Diana und Shakeſpeare's Julie, Rollen, welche die Künſtlerin ſehr lange mit dem größten Erfolg geſpielt hat. Zu dieſen Rollen geſellte ſich dann ſpäter, als eine Leiſtung erſten Ranges, die Iphigenia in Goethe's „Iphigenia auf Tauris“, welcher die Künſtlerin erſt allmählich entgegenreifte. Dazu kam dann noch eine große klaſſiſche Aufgabe: ihre Volumnia in Shakeſpeare's „Coriolan“. Wir empfingen hier das volle Bild der hehren, ſtolzen und doch wieder ſo beredten römiſchen Nation.

Kein Dichter hatte unſerer Künſtlerin mehr zu verdanken, als Raupach. Da er ihre Kraft kannte, ſo theilte er ihr auch in faſt allen ſeinen Werken die Hauptrolle zu, welche er oft im Hinblick auf die Künſtlerin für ſie geſchrieben hat. Ja, die Erfolge manches ſeiner Dramen verdankte er eigentlich nur dem bedeutenden Talent der Crelinger; wobei wir nur an die „Tochter der Luft“ erinnern wollen, deren Erfolg zum großen Theil der Muſterleiſtung unſerer Künſtlerin zugeſchrieben werden muß.

Das Gebiet des Humors war ihr verſagt; hier ſah man es ihr ſogar an, wie viel weniger heimiſch ſie ſich auf dieſem Boden fühlte, als auf tragiſchem Gebiet. Im Augenblicke iſt die Stellung, welche die Künſtlerin in letzterer Beziehung eingenommen hatte, erledigt. Hoffen wir, daß eine würdige Nachfolgerin dieſelbe bald in Beſitz nehmen wird. *)

*) Auguſte Düring, verehlichte Stich, gaſtirte am Burgtheater im J. 1820 als Donna Diana (3 Mal), Iſabella („Die Quälgeiſter“), Eboli, Chalinka („Das Mädchen von Marienburg“) (3 Mal), Thekla, Julie (4 Mal), Maria Stuart (3 Mal), Amalie („Haß allen Weibern“), Albana („Die Albaneſerin“), Frau Fruſen („Der Fremde“), Johanna d'Arc (8 Mal), Ophelia, dann im Kärntnerthortheater in Scenen aus „Taſſo“ und „Die Ahnfrau“. Mit ihr gaſtirte ihr Gatte Hr. Stich als Perin, Adolf Klingsberg, Linden, Karl Ruf, Raoul („Die Jungfrau von Orleans“), u. ſ. w. Derſelbe hatte ſchon 1812 am Burgtheater gaſtirt. — Im J. 1826 kam Fr.

„Die Trojaner in Carthago", von Hektor Berlioz.

v. Br. — Dieſem, in Paris ſeinerzeit mit nur geringem Erfolg zur Aufführung gekommenen Operndrama *) des noch immer unternehmungsluſtigen franzöſiſchen Symphonikers, von welchem wir durch freundliche Mittheilung der geehrten Redaktion dieſer Blätter einige Kenntniß erhalten, geht ein anderes Drama: „Die Einnahme Troja's" vorher, welches uns bis jetzt noch unbekannt geblieben iſt, ſo daß wir das Verhältniß, in welchem die beiden Operndramen zu einander ſtehen, nicht zu beurtheilen vermögen. Es verſteht ſich übrigens von ſelbſt, daß ſich aus dem Klavierauszug eines Opernwerkes, gar eines Berlioz'ſchen, nur eine ſehr ungefähre Vorſtellung von der Totalwirkung gewinnen läßt, welche eine ſolche Schöpfung, von der Bühne herab gehört, hervorbringen möchte.

Das Textbuch des zweiten Theiles dieſes Opernwerkes, welches ebenfalls aus der Feder des Komponiſten herrührt, behandelt die von Virgil erfundene Liebesgeſchichte der Dido und des Aeneas; **) ſein Inhalt iſt ſehr einfach und der folgende:

Aeneas wird auf der Fahrt nach Italien durch Sturm an die afrikaniſche Küſte nahe bei Karthago verſchlagen. Dieſes ſpäter zu ſo großen Geſchicken und zu einer ſo bedeutſamen Rolle im Weltdrama beſtimmte Karthago war (poetiſcher Lizenz zu Folge) erſt kurz vorher von Dido gegründet worden, aber ſo ſchnell emporgeblüht, daß der benachbarte mächtige Fürſt Nubiens Jabas, es für wünſchenswerth hält, in deſſen Beſitz zu gelangen, wozu er, unter den gegebenen Umſtänden als einfachſtes das bekannte Mittel wählt, ſich um die Hand der Beherrſcherin, in unſerem Falle Dido's zu bewerben. Allein Dido, eine trauernde Witwe — denn ſie war ſchon einmal vermählt und ihr Gatte durch ihren eigenen Bruder ermordet worden — hat aller Liebe abgeſchworen und will von dieſer Bewerbung nichts wiſſen. Jabas aber überzieht ſie mit Krieg, durch welchen er ſeinen Zweck ſicher zu erreichen erwarten darf, denn immer noch war Carthago im Vergleich zu Numidien noch eine ſehr ſchwache Macht. Die Schreckensbotſchaft von dem Herannahen der numidiſchen Heeresmacht trifft eben in dem Palaſt der Dido ein, als dieſe die geſtrandeten trojaniſchen Helden, an ihrer Spitze Aeneas, mit den freundſchaftlichſten Geſinnungen empfängt. Aeneas wird die allgemeine Beſtürzung gewahr. Er bietet der ſchönen Königin ſeine Hilfe gegen den gewaltthätigen Jabas an. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die königlichen Truppen der Dido unter Beiſtand eines ſolchen Helden ſiegreich bleiben. Eben ſo wenig aber iſt es zu verwundern, daß nun auch das Herz der Königin gerührt wird, und daß ſie in Neigung, ja in Leidenſchaft für den Helden entbrennt. Ihr Verhältniß wird ein ſehr zärtliches und Dido geht mit dem Gedanken um, den Geliebten zum König von Karthago zu machen. Allein Aeneas hat nun einmal die Beſtimmung eines Helden und, wo er geht und ſteht, rufen ihm Geiſterſtimmen zu: Italie! Italie! Nachdem er denn eine Weile mit Dido gekoſt hat, rafft er ſich auf, läßt die Segel in den Lüften flattern und fährt, wenn auch mit ſchwerem Herzen und darum ohne auch nur Abſchied zu nehmen, davon. Dido, als ſie die Nachricht davon erhalten, tobt und raſt erſt, dann bemächtigt ſich ihrer ſtille Verzweiflung, ſie läßt am Ufer des Meeres einen Scheiterhaufen errichten und einige der zurückgebliebenen Waffen des Aeneas an ihm niederlegen. Dann begibt ſie ſich ſelbſt dahin und durchbohrt ſich mit dem Schwerte des Aeneas. Der Sterbenden aber legt der Dichter, an poetiſcher Licenz mit Virgil wetteifernd, die Prophezeiung in den Mund, es werde ihr dereinſt ein Rächer erſtehen in — Hannibal! *).

Das der Stoff des Berlioz'ſchen Operndramas. Daß er im Einzelnen mit mehr Geiſt und Geſchmack behandelt

---

Stich (als Witwe) abermals nach Wien und ſpielte folgende Rollen: Phädra, Donna Diana (2 Mal), Johanna, Mad. Denneville („Die Schule der Alten") (2 Mal), Semiramis („Die Tochter der Luft") (2 Mal), Lady Milford, Amalie („Haß allen Weibern"), Schauſpielerin („Kamm her") (2 Mal), Statira („Alexander und Darius") (2 Mal), Maria Stuart (2 Mal), Baronin Waldhüll. Im J. 1829 kam ſie als Fr. Crelinger her und ſpielte Maria Stuart, Donna Diana (2 Mal), Phädra, Schauſpielerin und Chriemhild. Im J. 1835 endlich gaſtirte ſie im Verein mit ihren Töchtern Bertha und Klara Stich und ſpielte folgende Rollen: Sappho, Nathalie („Das Mädchen von Marienburg"), Schauſpielerin, Phädra, Fürſtin („Eliſe von Valberg"), Mitford, Eulalia, Iſabella von Meſſina, Orſina, Donna Diana, Olga, Mad. Denneville. A. d. R.

*) Wir haben ſeinerzeit Scuda's Kritik darüber den Leſern d. Bl. mitgetheilt (Vergl. „Recenſionen" 1863, S. 774). Eine namentlich für Frankreich ſo ſeltſame Erſcheinung, wie das Berlioz'ſche Werk, verdient aber jedenfalls, daß man ſelbſt nach dem Verſchwinden deſſelben von der Bühne noch darauf zurückkommt.

**) Dieſe Geſchichte entbehrt nämlich jeder hiſtoriſchen Baſis, indem die Helden derſelben in ihrer hiſtoriſchen Exiſtenz durch einen Zeitraum von zweihundert Jahren von einander getrennt ſind.

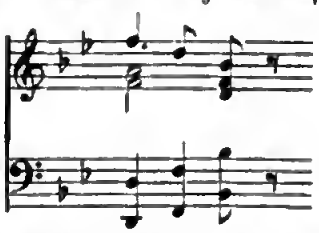
*) Der Dichter fügt zur Rechtfertigung ſeiner Licenz in einer Note ſelbſt die Bemerkung bei, wie die Alten des Glaubens geweſen ſeien, daß Sterbenden vor ihrem Verſcheiden die Gabe der Weiſſagung verliehen werde. Das ein wenig Anſtößige an dieſer Licenz iſt auch nur, daß der Dichter Dido den Namen ausſprechen läßt.

Digitized by Google

iſt, als wenn ihn Berlioz durch einen der gewöhnlichen Opernlibrettiſten hätte zurecht zimmern laſſen, wird man von einem ſo geiſtreichen und gebildeten Manne nicht anders erwarten. Einem gewiſſen herkömmlichen Opernjargon ganz auszuweichen, war ihm indeſſen eben ſo wenig möglich, als Richard Wagner. Wenn der Dichter Dido das Anerbieten des Aeneas mit den Worten erwidern läßt: „J'accepte avec orgueil une telle alliance“, wenn Dido's Schweſter ſingt: „Hélas! moi seule fus coupable, en vous encourageant à former d'autres noeuds“ u. dgl. m., wenn er gar der verzweifelnden Dido die Worte in den Mund legt: „ma carrière est finie“, ſo iſt dies freilich Opernpoeſie-Sprache, und zwar franzöſiſche vom reinſten Waſſer, und wir vernehmen ſie oft genug. Aber ſolche Licenz muß wohl dieſer Kunſtgattung, ehe ſie nicht vielleicht noch einmal gänzlich reformirt wird, einſtweilen eingeräumt bleiben.

Die Muſik, welche Berlioz zu dieſem Libretto komponirt hat, iſt vor Allem ganz und gar echt Berliozisch. Damit iſt ſogleich ausgeſprochen, daß nicht eben der Genius der Schönheit in dieſem Werke walte, daß es weniger ein Erzeugniß künſtleriſcher Phantaſie, als vielmehr lebhafter, mitunter geiſtreicher, von einer gewiſſen Einbildungskraft unterſtützter Reflexion und Kombination ſei. Das Abſonderliche, Seltſame waltet vor, und nur zu häufig begegnet man dem ganz entſchieden Häßlichen, ja dem Verworrenen und Abſurden und zwar ebenſo in der techniſchen Konſtruktion des Einzelnen (ſo weit dieſelbe der vom Dichter-Komponiſten ſelbſt verfertigte Klavierauszug erkennen läßt), als in der Konzeption des Ganzen. Der Sinn für Wohllaut fehlt Berlioz in demſelben Grade wie Richard Wagner, freilich legt ſeine ziemlich abſtrakt-ſpiritualiſtiſche Kunſtanſchauung auf dieſen Faktor auch nur ein untergeordnetes Gewicht, ja als Produzent verachtet er ihn beinahe völlig. Seine Konſtruktionen (wie dies im Detail am auffallendſten bei ihm in der Führung der Bäſſe hervortritt), ſind faſt immer hart, ſteif, gezwungen und machen überwiegend den Eindruck eines künſtlichen Mechanismus. Dies rührt unter anderem auch daher, weil Berlioz um jeden Preis das „Gewöhnliche“, Triviale vermeiden will; indem es ihm aber an einer gewiſſen höheren Produktionskraft gebricht, iſt er gezwungen, immerfort künſtlich und mit Abſicht zu reflektiren und zu kombiniren, um dem ſo ſehr geſcheuten Trivialen auszuweichen. Am glücklichſten bewegt ſich, der Natur eines ſolchen Geiſtes angemeſſen, ſeine Erfindungskraft im Gebiete des Barocken, wovon wir einige Beiſpiele ſehen werden, in welchen Berlioz, ohne daß im Stoff der geringſte Anlaß dazu läge, barock wird.

Die Oper zerfällt in fünf Akte und wird durch einen Prolog eingeleitet. Nach einem Inſtrumentalvorſpiel, welches ſchlechterdings mehr Unmuſik als Muſik hören läßt (man ſehe nur die befremdliche, bedeutungsvoll ſein ſollende Phraſe vom 5. bis zum 9. Takt, und den Eintritt des Des-dur in dieſem, nachdem in D-moll begonnen war, eben ſo die geſtaltloſe Melodie, welche ſich Seite 6 im Baß — es iſt unmöglich zu ſagen in welcher Tonart — entfaltet): nach dieſem Inſtrumentalvorſpiel tritt ein Rhapſode auf und rezitirt eine Legende, in welcher er den Fall Troja's erzählt. In der vierten Strophe fällt (hinter dem Vorhang) der Chor ein und ſtimmt einen Triumphgeſang an. Derſelbe ſteht in B-dur, weicht aber im 5. Takt nach As-dur aus und im 11. bildet Berlioz den Tonfall:



Wir bemerken dies nur, weil es nur zu häufig ſolche Mittel ſind, durch welche Berlioz bald mit Abſicht, bald wohl auch in natürlicher Folge ſeiner muſikaliſchen Denkart den Effekt einer gewiſſen Originalität hervorbringt.

(Schluß folgt.)

Pariſer Theater- und Muſikbericht.

Der Theater-Frühling. — Verſprochenes und Erwartetes in der großen Oper. — „Die weiße Nelke“ von Daudet und Manuel. — „La duchessa di San Giuliano“, von Grafſigna. — „Crispino e la Comare“, von den Brüdern Ricci. — „Saphir“, von David. — „Les Memoires de Fanchette“ von Deſarbres. — „Macbeth“, von Verdi. — Kleinigkeiten der Bouffes Pariſiens. — Mlle. Dejazet als Lantara. — „Jean qui rit“, von Paul Feval. — „Madame Aubert“ von Edouard Plouvier. — Spektakelſtücke im Théâtre du Châtelet und Porte St. Martin. — Das Grand Théâtre Parisien und „La duchesse de Valbreuse“. — Das Ende des deutſchen Theaters.

P—e. Wenn der Kalenderfrühling auch mit dem Blättergrün ſehr zurückhaltend ſich zeigte, ſo beſchenkte er Paris um ſo reicher mit neuen Theaterzetteln. Um

die Zeit, wo die Theaterkaſſen bei vollem Tageslicht geöffnet werden und der gebotene Kunſtgenuß das Publikum von der Promenade weg rekrutiren muß, bewährt ſich die Zugkraft eines Repertoirſtückes; nur dasjenige, was an und für ſich gut, oder doch wenigſtens dem Geſchmacke des Publikums gut angepaßt iſt, hält die Konkurrenz mit dem Frühlingswetter aus. Von all' den zahlreichen Theater-Affichen, welche die Anſchlageſäulen der Pariſer Boulevards bedecken, haben nur drei das Ausſehen bewahrt, welches ſie den ganzen Winter gezeigt hatten: das Gymnase kündigt noch immer ſeine „Vieux garçons“, die Variétés noch immer ihre „Belle Hélène“ an, und im Repertoir des Théâtre français alternirt „Maître Guérin“ regelmäßig mit Molière und kleineren Proverben der Dramatiker Jung-Frankreichs. Alle übrigen Theater haben Novitäten zur Aufführung gebracht oder zu bewährten Zuſtänden des älteren Repertoirs zurückgegriffen.

Die große Oper befindet ſich in einem Ausnahmszuſtand, die Einförmigkeit der Wiederholungen der „Stummen von Portici“ und des „Roland von Roncevaux“, dient nur als Kunſtpauſe für den Effekt, den die „Afrikanerin“ zu machen beſtimmt iſt. Die Vorſorglichkeit der Direktion geht aber ſo weit, daß ſie, ehe noch die Meyerbeer'ſche Oper aus der Partitur in die Wirklichkeit übergetreten war, derſelben ſchon eine präſumtive Nachfolgerin beſtimmt hat und zwar: „Ségor“, Oper in 5 Akten von Erneſt Reyer. Nach dem dichten Gedränge, das ſeit Monaten nicht nur vor der Direktionskanzlei der Académie impériale de musique, ſondern ſelbſt vor den Thüren jener Perſonen ſtatt hatte, welche nur in irgend einer Beziehung zu Hrn. Emil Perrin ſtehen und den allerlei Intriguen und Verſuchungen, die angewendet werden, um für die zehnte oder zwölfte Aufführung Sitze zu bekommen, dürfte die Nachfolgerin der „Afrikanerin“ lange Zeit finden, ſich für ihr Debüt vorzubreiten. Zu wiederholten Malen wurde in hieſigen Fachblättern auf das ungewöhnliche mimiſche Talent eines Frl. Hirlande Nothas aus Wien aufmerkſam gemacht. Die genannte Dame gab einige Vorſtellungen in der École Molière und gefiel ſo vorzüglich, daß ſie die ſchmeichelhafte Einladung erhielt, in der großen Oper als Fenella zu debütiren. Dieſes Debüt fand bisher noch nicht ſtatt, und wenn es nicht raſch noch geſchehen ſollte, ſo wird es auf einen Termin hinausgerückt, der weder die glücklich erregte Aufmerkſamkeit des Publikums zu bewahren im Stande iſt, noch im Intereſſe der Debütantin liegen kann.

Das Théâtre Français iſt unter allen hieſigen Theatern faſt das einzige, welches ein reiches Repertoir hat und daſſelbe auch dann nicht ganz im Stiche läßt, wenn eine ſeiner Novitäten ſich zu dem Range eines Zug- und Kaſſeſtückes emporgeſchwungen hat. „Maître Guérin“ wurde im Verlaufe eines halben Jahres 86 Mal aufgeführt, und binnen wenigen Tagen wird Hr. Emil Augier die Freude haben der hundertſten Aufführung beizuwohnen und neuerdings eine runde Tantièmenſumme in Empfang zu nehmen. Die übrigen Theaterabende ſind dem klaſſiſchen Repertoir und dem Luſtſpiel gewidmet. Eine kleine Novität: „Die weiße Nelke“ ein Schauſpiel in einem Akt von Alfons Daudet und Ernſt Manuel, hat ſehr gefallen. Das Stückchen hat durchaus keinen Anſpruch auf Klaſſicität, aber es hat Handlung und bei der Unzahl der höchſt geiſtreichen, aber bloß auf Phraſen und Cauſerie gebauten Proverbes erquickt das genannte kleine Drama durch ſeine wohlthuende Friſche und Lebendigkeit.

In der italieniſchen Oper wurde am 8. März ein rührender Abſchied gefeiert, Frl. Patti, die Diva Adelina, nahm nach mehreren Probeabſchieden unwiderruflich zum letzten Male Abſchied von den Pariſern oder doch wenigſtens den Beſuchern des Opernhauſes auf der Place Vendatour. Das „Wiederkommen!“ war als Zuruf und als Verſprechen ehrlich gemeint, es haben ja auch beide Theile allen Grund, mit einander zufrieden zu ſein. Unmittelbar nach der Abreiſe des Frl. Patti brachte Hr. Bagier ſeine längſt angekündigten Novitäten zur Aufführung; zunächſt: „La duchessa di San Giuliano“ von Graffigna. Das Libretto iſt ſehr ſorgfältig gearbeitet, aber von der blutdürſtigſten mordgierigſten Art. Der Herzog von San Giuliano vergißt, von den Reizen eines ſchönen Bürgermädchens gefeſſelt, der Verpflichtungen gegen ſeine Gemahlin, die letztere rächt ſich mit echt italieniſcher Leidenſchaftlichkeit; ſie macht ihrem untreuen Gemahl den blutigen Kopf ſeiner Geliebten zum Neujahrsgeſchenke. Die Geſchichte hat ſich im Jahre 1637 buchſtäblich in Florenz zugetragen und wird nur mit der einzigen Abänderung, daß die bürgerliche Katharina nicht enthauptet, ſondern vergiftet wird, jetzt in Paris auf die Bretter gebracht. Die Muſik iſt ein Erſtlingswerk eines begeiſterten Schüler's Verdi's, ſie trägt nicht den Stempel der Originalität, ſie iſt ziemlich reich an Reminiscenzen und unter dieſen ſind beſonders viele von Verdi und von Donizetti, aber das ſchöne Finale des zweiten Aktes und das Gebet im dritten Akte rechtfertigen einigermaßen die unerhörte Protektion, die

Digitized by Google

Graffigna zur Seite ſtand, daß ſein erſtes Werk ſogleich in der italieniſchen Oper Eingang fand. Fraschini und die Charton-Demeur (Herzog und Herzogin), dann Merie-Lablache (Katharina), verdienen den wärmſten Dank des Komponiſten für die ausgezeichnete Interpretation ſeines Werkes. Die zweite Novität dieſes Theaters iſt die komiſche Oper „Crispino e la Comare“ von den Brüdern Ricci; eine Buffonnerie in 3 Akten, welche nicht über dem Niveau der „Aventura di Scaramuccia“ und anderer Zuſtände des Teatro Malibran in Venedig ſteht. Die Prügeleien, welche in dem letztgenannten Theater die Lieblingsſcenen der Matroſen im Parterre ausmachen, ſind hier allerdings durch harmloſere Harlekinaden erſetzt, und das Gelächter über einzelne Späße muß über den Mangel an Melodie und effektvoller Inſtrumentation hinweghelfen.

Das Théâtre Lyrique brachte David's neueſte Oper: „Saphir“, deren Textbuch von Carré nach Shakeſpeare's „Ende gut, Alles gut“ bearbeitet iſt. Die feine zirpende, geheimnißvolle Muſik David's paßt ſich nicht gut den markigen realiſtiſchen Schöpfungen Shakeſpeare's an, der Erfolg fiel demnach auch weit unter den Erwartungen aus. Auch eine zweite Novität desſelben Theaters: „Les mémoires de Fanchette“, Operette in einem Akte von Nerée Desarbres, Muſik von Graf Gabrielli, verdankt ſelbſt ihren mittelmäßigen Erfolg nur dem Intereſſe für den komponirenden Dilettanten, der übrigens mit ſeiner neuen Arbeit keinen Fortſchritt über ſeine früheren Kompoſitionen: „L'étoile de Messine“ und „Don Gregorio“ bekundet hat. Die „Zauberflöte“ iſt und bleibt die muſikaliſch bedeutendſte Novität nicht nur des Théâtre Lyrique, ſondern aller hieſigen Opernbühnen während dieſer Saiſon, und der Erfolg der „Afrikanerin“, welche ihm dieſen Rang ſtreitig machen könnte, iſt noch abzuwarten. In Vorbereitung iſt an dieſem Theater Verdi's „Macbeth“, und dieſe Oper ſoll mit koloſſalen Muſikmitteln in Scene geſetzt werden; die ganze Familie der Saxhörner wirkt im Orcheſter mit, der Chor iſt auf das vierfache verſtärkt, Mad. Carvalho wird die Schlußarie zugleich mit hundert Choriſten ſingen, und von Montjauze erwartet man als Macduff noch nie Gehörtes in ſanglicher Kraftentwicklung.

Was die Bouffes Pariſiens an Novitäten brachten, iſt keiner beſonderen Erwähnung werth, einige kleine kokette Stückchen, welche nur dazu erfunden zu ſein ſcheinen, um der Mlle. Gabrielle, die jetzt die Heldin des Tages iſt und ſich den bezeichnenden Beinamen Peau-de-Satin erworben hat, Gelegenheit zu bieten, ihre ſchönen Schultern zu zeigen. Einen Anflug zu ſelbſtändiger Kompoſition zeigte etwa die Muſik zweier Stückchen: „La vengeance de Pierrot“ von Bangtini und „Les crêpes de la Marquise“ von Donay. Die Bouffes haben in jüngſter Zeit einen ihrer ausgezeichnetſten Mitarbeiter verloren — den Herzog von Morny. Das Pſeudonym St. Remy barg den Herzogstitel und „Monsieur Chouffleury“, die Operette, zu welcher Morny Text und Muſik geſchrieben hatte, erfreute ſich vor wenigen Jahren eines glänzenden Saiſonerfolges; mit mehr oder weniger Glück gingen hierauf an derſelben Bühne in Scene: „Le mari sans le savoir“ (?), „Les bons conseils“, „Il n'y a plus de fumée sans un peu de feu“, „La manie des proverbes“, „Les prouesses du mari“, „La succession Bonnet“, „Sur la grandroute“; unter Morny's Nachlaß fand ſich noch: „Le comice agricole“ und eine zweite Operette ohne Titel, beide ohne Zweifel gleichfalls beſtimmt, neben den vorgenannten in das Repertoir der Bouffes einzutreten. Morny komponirte ſo gut, wie man es nur von einem eleganten Kavalier, einem vielbeſchäftigten Staatsmann und einem eifrigen Spekulanten erwarten darf; er hätte als Muſiker allein ſeinen Namen nicht ſo berühmt gemacht, wie er ihn zurückgelaſſen, andererſeits aber trug ſeine Vorliebe für das Theater ſehr viel dazu bei, den Namen des Staatsmannes ſo populär zu machen, wie er hier geworden iſt.

Der Erfolg des Gymnaſe-Theaters mit Sardou's „Les vieux garçons“ hat zweien Parodien dieſes Stückes das Leben gegeben. Im Théâtre Beaumarchais wurde einige Abende hintereinander eine derbe Poſſe: „Les vieux polissons“ geſpielt, verſchwand aber ſehr bald wieder vom Repertoir; eine etwas glücklicher gehaltene Traveſtie „Les vieux glaçons“ von Jaltais und Flan führt jedoch ſchon ſeit einer langen Reihe von Abenden dem Theater Déjazet reichliches Publikum zu. Die unverwüſtliche Jugendlichkeit der Direktrice des letzteren Theaters ließ auch ein mittelmäßiges Luſtſpiel „Lantara“, die dramatiſirte Geſchichte des bekannten Malers viel Beifall finden. Mlle. Déjazet gibt die Titelrolle mit demſelben Humor und derſelben Lebendigkeit, welche ihr vor vierzig Jahren zur Berühmtheit verhalfen. Um den Bewohnern der außerhalb der Barrieren gelegenen Bezirke den Genuß des vielgenannten Stückes zu verſchaffen, ohne daß dieſelben erſt den weiten Weg bis zum Gymnaſe-Theater zu machen hätten, unternahm es das Theater in Batignolles die „vieux

Digitized by Google

Garçons“ aufzuführen, und Leute, welche vor der langen Wanderung bis hinter den Park von Manceaux nicht zurückschreckten, behaupteten, daß die Aufführung jener im Gymnase kaum in etwas Anderem nachstehe als in der Pracht der Kostüme und dem Reichthum der Dekoratianen.

Das Vaudeville-Theater hat in dieser Saisan entschieden Unglück. Bar wenigen Wachen schlief: „La belle au bois dormant“ von Oktave Feuillet ein, um nicht wieder zu erwachen, die Direktion versuchte es mit einem vieraktigen Drama von Paul Feval: „Jean qui rit“, welches ebensowenig das hält, was sein Titel verspricht wie sein Vargänger im Repertair. Dieser Jean qui rit ist ein sentimentaler Maler, welcher vier Akte lang sich Mühe gibt, den Zuschauern Thränen über sein Liebesunglück abzupressen. Sein Unglück ist aber sa künstlich aufgebaut und sa unnatürlich zusammengetragen, daß es ihm niemand recht glauben mag und an Stelle der beabsichtigten Rührung nur die tödlichste Langweile das Haus erfüllt. Bevor noch das erste Dutzend der Wiederholungen voll war, wurde Fedvre der undankbaren Aufgabe ledig, alladendlich als falscher Jean qui rit dem Publikum vorjammern zu müssen. Die Direktion griff weit zurück in ihrem Repertoir, sehr weit, und das tägliche Brod des Vaudeville sind jetzt — „les faux Bonshommes!“

Ohne Vergleich glücklicher ist das Odeon, das nach langem Winterschlaf endlich wieder seine Räume geöffnet hat. Seine Lockpfeife, mit der es das Publikum, welches seit langem entwöhnt war, auf dem linken Seine-Ufer eine beachtenswerthere Theatervorstellung zu suchen, herbeizuziehen weiß, ist ein neues Stück von Eduard Plouvier, dem durch sein Drama „Le Comte de Saulles“ oder vielmehr durch die glänzende Darstellung welche Frédéric Lemaitre in der Titelralle leistete, sehr rasch zur Berühmtheit gelangten Antars. Die „Madame Aubert“, — sa betitelt sich das neue Stück, — zeigt nicht, daß Plauvier, wie er es in seiner ersten Arbeit versprochen, seinen eigenen Weg zu gehen gesannen ist, es ist ein Beitrag zu jener Literatur, welche sawohl in erzählender, als auch in dramatischer Form in Paris zur Mode geworden ist, zu der Literatur der Gefallenen. Das was Dumas, der Vater, in seinem „Antony“, Dumas, der Sohn, im „Fils naturel“ und Maria Uchard in „Fiammina“ geschildert haben, finden wir mit geringen Variationen in „Madame Aubert“ wieder, den Konflikt zwischen der Sympathie des Blutes und dem Abscheu vor der Schande, harte prüde Tugend und warme menschliche Schwäche, salbungsreiche Moralisten, die var zweideutigen Frauencharakteren sich schütteln, als wenn sie eine Spinne hinabgeschlungen hätten und die hintendrein sich als die ehemaligen Liebhader der Gesunkenen entpuppen. Plouvier ist stark in der Diktion, er überrascht durch kräftigen prägnanten Ausdruck und seine Dialoge sind aus lauter Epigrammen zusammengesetzt; in solcher Darstellung wird auch das längst Abgebrauchte wieder neu und wirksam gemacht, und ist erst das Publikum durch ein derartiges geistreiches Wartturnier der Helden des Stückes mürde gemacht, sa fragt es wenig um Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit, und sobald von der Bühne die Losung gegeben wird, trocknen die Sacktücher die Rührung im Parterre auf und von den Galerien rauscht der Applaus aus freier Entschließung der Zuschauer, bevor noch die bezahlte Klaque dazu eingeladen hat.

Die beiden Spektakelbühnen, die Porte St. Martin und Châtelet haben auch ihre Novitäten. Die des Theaters du Châtelet ist zwar ziemlich alt; „Les premieres pages d'une grande histoire“ wurde vor zwanzig Jahren bereits aufgeführt und zwar im Théâtre du Cirque, und man machte damals durch die Inscenesetzung der ersten napoleanischen Feldzüge Oppasition gegen Louis Philipp und sein behäbig ruhiges Regiment. In dem Stücke wirken aber einige hundert wirkliche Saldaten mit, Kanonen, die auf den Schlachtfeldern von Italien und Algier gedanuert haben, werden über die Bühne gefahren, und wa immer dem Parifer der Apparat der französischen „gloire“ gezeigt wird, ist er ein dankbarer Zuschauer. Die Porte St. Martin leistet mit der Feerie „La biche au bois“ das Großartigste, was bisher an Pracht und Luxus geleistet wurde, und das Aeußerste dessen, was man für darstellbar anzunehmen pflegt. Abgerichtete Rehziegen wirken mit, und ein Ballet der Sirenen ist ein Hochgenuß für Freunde von theatralischem Kaviar.

Am 29. März wurde das vieldesprachene „Grand Théâtre Parisien“ eröffnet. Es liegt weit draußen in der Vorstadt St. Antaine in der Nähe des Gefängnisses Mazas. Man hat bei der Gründung dieser Bühne vornehmlich die Arbeiterbevölkerung im Auge gehadt und deshalb in allem Dekorativen möglichst gespart, um dafür den Preis der Plätze billig stellen zu können. Das neue Theater ist ein langer, schmaler Saal ohne Galerien, die Sitze sind in aufsteigenden Reihen hintereinander angebracht, die letzten Plätze aber saweit von der Bühne entfernt, daß von einem Verstehen nicht die Rede sein

kann, ohne daß die Zuſchauer mit Hörröhren und die Schauſpieler mit Sprachröhren ausgerüſtet wären. Die Vorſtellung wurde mit einem Prologe eröffnet, in welchem zwei Gamins einem grauköpfigen Arbeiter, der ſein Sonntagsräuſchchen vertaumelt, die gute Lehre geben, das Geld für ſeinen Cognac lieber an der Theaterkaſſa zu deponiren und dafür durch fünf Stunden allerlei Nützliches und Angenehmes zu hören und zu ſehen. Als Probe des zu erwartenden Erſatzes für das aufgelaſſene Cabaret, beginnt nun das ſechsaktige Drama „La duchesse de Valbreuse“. Letzteres iſt eine Erſtlingsarbeit der HH. Ayaſſe, Deschamps und Prat; ſie brachten das Beſte, was ſie zu bieten vermochten, in den ſechs Akten unter. Durch fünf und dreiviertel Akte illuſtriren Intriguen, Gift, falſcher Eid, Wahnſinn und natürlich auch Edelmuth die Scenen auf das Wirkſamſte, Alles iſt ſo durcheinander gejagt, daß weder Publikum noch Schauſpieler einen Ausweg aus dem Labyrinthe zu finden wüßten, wenn nicht die drei Verfaſſer weislich vorgeſorgt und der rechtmäßigen Erbin von Valbreuſe — ein Muttermal? — nein! das ganze Familienwappen des herzoglichen Hauſes! auf den Oberarm tätovirt hätten, das unbegreiflicher Weiſe niemand von den Leuten bemerkt hatte, bei denen das Mädchen aufgewachſen war. Die Preiſe der Plätze ſind ſehr niedrig, ſie ſteigen von 25 Centimes bis auf zwei Franken, aber es iſt deshalb noch immer nicht ausgemacht, daß das Grand Théâtre jeden Abend 2500 Arbeiter findet, welche ihren Abendtrunk in Kunſtgenuß umzuwandeln bereit ſind, zumal als es bereits eine ziemliche Anzahl von Bühnen gibt, welche, wie z. B. die Theater Montmartre, Batignolles, St. Germain, St. Pierre, St. Mareel u. A. dem Arbeiter zu gleichen Preiſen ein bequemes freundliches Haus und intereſſantere Vorſtellungen bieten.

Während die Frühlingsluft alle anderen Theater verjüngt und kräftigt, iſt das deutſche Theater in Paris wie ein unrettbarer Hektiker zu Grabe gegangen. In dem unſcheinbaren Saale der Passage de l'Opéra, der École Beethoven, friſtete es einige Jahre lang ein kümmerliches Daſein; von mehr als hunderttauſend Deutſchen, die in Paris leben, fanden ſich zu den Vorſtellungen ſelten mehr als die Hälfte derer ein, die nothwendig waren, die kaum zweihundert Plätze des Saales zu füllen. In dieſem Winter konnten ſchon keine Aufführungen mehr gegeben werden; die Direktrice Fr. Schuſelka-Brüning las an einigen Abenden Stücke von Goethe, Schiller und Gutzkow. Am 6. April machte die Vorleſung einiger Scenen aus „Wallenſteins Tod“ den Schluß dieſer Saiſon, und wenn die Annonce, die das geſammte Mobiliar der kleinen Bühne zum Verkauf anbietet, kein Irrthum iſt, ſo iſt dieſe letzte Vorleſung auch zugleich das Ende des deutſchen Theaters in Paris geweſen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

6. — 26. April. „Werner“. — „Doktor Treuwald“. — „Fiesko“. — „Mutterglück“, „Das hohe C.“ und „Rezept gegen Schwiegermütter“, (2 Mal, davon einmal wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Gabillon anſtatt „Der reiche Mann“ eingeſchoben). — „Hans Lange“. — „Hamlet“. — „Der Pelikan“, Sch. in 5 A. von Emil Augier, neu, (3 Mal). — „Othello“. — „Der Kopiſt“ und „Der verwunſchene Prinz“ (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Franz ſtatt „Die Braut von Meſſina“ eingeſchoben). An 9 Abenden (Charwoche) geſchloſſen.

O. — Die erſte Aufführung des „Pelikan“ bot uns einen ſo genußreichen Abend, wie wir ihn ſeit lange im Burgtheater nicht erlebt haben. Ein kerniges, geſundes, intereſſantes Stück in guter Ueberſetzung, eine relativ treffliche Darſtellung, eine entſprechende, elegante Ausſtattung, und endlich ein empfängliches Publikum, welches ſich rückhaltlos dem Eindrucke des Gebotenen hingab und diesmal von der bei erſten Vorſtellungen ſonſt üblichen vornehmen Blaſirtheit und ängſtlichen Zurückhaltung bei der Urtheilsäußerung nichts merken ließ. Der wahre Theaterfreund, der echte Verehrer des Burgtheaters konnte ſich an dieſem Abend ſo recht von Herzen freuen, denn kein Mißton weder auf der Bühne noch im Zuſchauerraum ſtörte die Harmonie des Ganzen.

Dieſer „Fils de Giboyer“ wurde gleich nach ſeinem Eintritt in die Welt beſonders von der klerikalen Partei auf das heftigſte angegriffen, und auch hier ſcheint man jetzt den Brennpunkt des Stückes in der Geißelung dieſer einen Partei ſuchen zu wollen. Wie uns dünkt, mit Unrecht. Allerdings wird dieſe Partei, welche Glaube, Religion und Frömmigkeit nur als Werkzeuge zur Erreichung politiſcher und materieller Zwecke anwendet, ſchonungslos durchgehechelt, allein die andern Parteien haben wohl auch nicht Urſache, ſich durch die ihren Repräſentanten zu Theil gewordene Charakteriſtik beſonders geſchmeichelt zu fühlen. Der Marquis, dieſer Repräſentant der Legitimität, der ſeine Verbündeten wie ſeine Gegner gleich verachtet, dem nichts heilig iſt als ſein Wappen und das konventionelle point d'honneur, der ſich über die eigene

Digitized by Google

Ohnmacht durch ſeine Perſiflage tröſtet, und der am Ende lieber die Menſchen ſich untereinander vernichten ſehen und ſelbſt mit zu Grunde gehen würde, als von dem Hirngeſpinnſt einer abgethauen Zeit los zu laſſen, — iſt gewiß nicht geſchmeichelt. Und dieſer Monſieur Marechal, dieſer Repräſentant der Bourgeoiſie, der ſtolz darauf iſt, die Revolution „gemacht" zu haben, der aber jetzt, nachdem er den ganzen Profit davon gehabt, nichts mehr von ihr hören will, der jetzt nach Rang und Titeln geizt, ebenſo aufgeblaſen wie borniert iſt, Ruhe, Ordnung und Sicherheit für ſich und ſein Geld als das Höchſte anerkennt, und nur als er ſieht, daß er gefoppt und genarrt wurde, für einen Moment liberal wird, nicht aus Ueberzeugung, ſondern aus gekränkter Eitelkeit, — ebenfalls nicht; und endlich Giboyer, der Repräſentant der Demokratie, der ſeine Feder allen Parteien verkauft, dem nichts zu ſchlecht und zu ſchmutzig war, der ſich ſelbſt einen „Miſthaufen" nennt: iſt der etwa geſchmeichelt? Nein, keine Partei kann ſich auf Koſten der anderen hier etwas zu Gute thun, und das iſt kein geringes Verdienſt des Dichters, daß er es vermocht hat, über den Parteien zu ſtehen. Aber, wird man uns einwenden, Maximilien, der Titelheld, das iſt der eigentliche Repräſentant der Demokratie. Allerdings der Demokratie als Prinzip, jedoch nicht als Partei. Der Dichter erkennt eben die reine, wahre Demokratie als das allein berechtigte und dominirende Prinzip unſrer Zeit und hat es in Maximilien perſonifizirt. Bezeichnend iſt, daß, während er ſich die ganze Zeit paſſiv verhält, alle Parteien, die Klerikalen, der Legitimiſt, und der Demokrat, bewußt oder unbewußt für ihn wirken und zuletzt das Prinzip der Demokratie den Sieg davon trägt. — Wenn wir uns ſo ausführlich über die politiſche Seite des Augier'ſchen Werkes ausgeſprochen haben, ſo geſchah es, weil es, wie uns dünkt, in dieſer Beziehung ſehr einſeitig beurtheilt wurde.

Nicht minder intereſſant wäre eine eingehende Analyſe der Charakterzeichnung der einzelnen Perſonen, doch würde uns dies zu weit führen, und wir wollen uns darauf beſchränken, bei Beſprechung der Darſtellung das Weſentliche darüber zu berühren.

Die eigentliche Handlung des Stückes iſt eine ſehr magere; es geſchieht wenig, und doch iſt man bis zum Schluß geſpannt und gefeſſelt. Der erſte Akt, der nur Expoſition iſt, iſt meiſterhaft gemacht. Wir lernen darin alle Perſonen kennen, auch die, welche erſt ſpäter vorkommen; das Treiben der Parteien, die Verhältniſſe der verſchiedenen Perſonen zu einander, Alles wird uns hier klar, wir fühlen uns mitten hinein verſetzt in dieſes Gewebe. Auch weiterhin iſt das Stück geſchickt durchgeführt, die Steigerung bis zum vierten Akt eine wohl berechnete und endlich die Löſung eine naturgemäße und befriedigende. Daß trotz der Dürftigkeit der Handlung das Intereſſe bis zum Schluß ein ſo reges bleibt, iſt nebſt der trefflichen Schilderung der politiſchen Parteiungen, der originellen und prägnanten Charakteriſtik und dem kräftigen und geiſtvollen Dialog zuzuſchreiben.

Wir haben Anfangs die Darſtellung der Novität als eine relativ treffliche bezeichnet; wir meinen nämlich damit, daß keine zweite deutſche Bühne eine auch nur annähernd ſo gute Darſtellung aufweiſen könnte, und daß auch im Burgtheater das Stück kaum anders und keinesfalls beſſer zu beſetzen war. Trotzdem müſſen wir aber, wenn wir die beiden Hauptrollen, Giboyer und Marechal betrachten, wie ſie aus Augier's Feder hervorgegangen, und dann die hieſige Darſtellung derſelben ohne jede Vergleichung beurtheilen wollen, die eine nur als theilweiſe gelungen, die andere als gänzlich vergriffen bezeichnen. Dieſer Giboyer iſt eine eigenthümliche und originelle Erſcheinung. Die erſte Hälfte ſeines Lebens hat er ſeinem Vater, die andere ſeinem Sohne geopfert. Um den einen zu ernähren und den andern auszubilden, hat er alle Mittel und Wege ergriffen: auf ehrliche und anſtändige Weiſe hat er es nicht können (wir ſind zwar auch berechtigt zu zweifeln, daß er es je ernſtlich gewollt), ſo war ihm denn nichts zu niedrig und zu ſchmutzig, wenn es nur Geld eintrug: er, der ſeinen Sohn rein und makellos erhalten will, hat für ſich ſelbſt den eigentlichen Werthmeſſer verloren. Und wir können es uns nicht verhehlen, dieſes Leben mit all den wechſelnden Höhen und Tiefen iſt für den alten Giboyer nicht ohne Reiz, und er wird davon nie laſſen. Die grenzenloſe Liebe und Hingebung für den Vater und für ſein Kind wirft aber einen ſo hellen Lichtſtrahl auf dieſes geſunkene Geſchöpf, daß wir uns zu ihm hingezogen fühlen und ihm gerne Alles verzeihen möchten. Dabei hat der alte Lump ſo viel Geiſt, Witz, Leichtſinn und Gemüth, mit einem Wort ſo viel echten Humor, daß man ihm unmöglich gram ſein kann. Nach dieſer kurzen Schilderung des Charakters wird man leicht begreifen, daß die hier für den Schauſpieler zu löſende Aufgabe eine unendlich ſchwierige iſt, und auch daß Hr. Meixner ſie nicht in allen Theilen löſen konnte. Wir ſind weit entfernt, das Verdienſt des genannten Künſtlers ſchmälern zu wollen, und freuen uns aufrichtig über den vollſtändigen Erfolg, den er errungen. Hr. Meixner hat ſich neuerdings als der intelligente

Digitized by Google

Schauſpieler bewährt, als welcher er bekannt iſt: die Auffaſſung war eine richtige, die Durchführung eine ſtreng konſequente, ſelbſt die Gefühlsausbrüche, die doch dem Naturell des Künſtlers ſo fern liegen, wurden möglichſt wahr widergegeben; überhaupt hat Hr. Meixner ſeine gewöhnliche Art und Weiſe verläugnet, ſo viel er konnte. Nur die Haltung mahnte zuweilen an Doktor Weſpe. Kurz der Giboyer des Hrn. Meixner wäre ganz vollendet, fehlte ihm nicht ein gewiſſes Etwas, was eben kein Schauſpieler geben kann, wenn er es nicht ſelbſt von der Natur erhalten hat: die Genialität, der Humor.

Mit dem Maréchal des Hrn. Beckmann verhält es ſich ganz anders: die Rolle bietet dem Darſteller keine großen Schwierigkeiten, konnte aber von Hrn. Beckmann, wenn auch in beſter Abſicht, nur vergriffen werden. Hr. Beckmann wird ſich unſern Tadel wenig zu Herzen nehmen, denn er hat einen ſehr mächtigen Anwalt, der für ihn ſpricht: den Erfolg. Er wirkte wie gewöhnlich belebend und erheiternd auf das Ganze und wirkte oft unwiderſtehlich komiſch. Wir geben ſogar gerne zu, daß er durch das Hineinſchmuggeln eines etwas poſſenhaften Elementes in das ziemlich ernſte Stück zu dem großen Erfolge desſelben beigetragen hat, allein trotz alledem müſſen wir ſeine Darſtellung als eine verfehlte bezeichnen. Was er uns gab, war eine Beckmann'ſche Rolle, wie wir deren ſchon viele geſehen, über welche wir und viele Tauſende ſchon oft herzlich gelacht, und wie ſie ihre Wirkung eben nie verfehlen wird, aber der Marechal des Hrn. Augier war das nicht. Dieſer emporgekommene Bourgeois iſt ein echter Parvenü. Vornirt, aufgeblaſen, ſtolz auf ſein Geld, geizend nach Ruhm und Titel, ohne Charakter und ohne Geſinnung, aber dabei äußerlich und formell bereits genug umgemodelt, um in der Geſellſchaft des Marquis und im Cercle der Baronin keine auffällige Figur zu ſpielen. Die komiſche Wirkung der Rolle ſoll allein aus der Situation entſpringen und Alles, was der Darſteller hinzuthut, bringt ein poſſenhaftes Element hinein, welches mit der ganzen Haltung des Dramas im Widerſpruch ſteht.

Trefflich gibt Hr. Lewinsky den alten Legitimiſten: Maske, Haltung und Ton laſſen nichts zu wünſchen übrig. Der bittere Sarkasmus, wenn er von der „lieben Bourgeoiſie“ ſpricht, das herablaſſend-Gönnerhafte mit Giboyer, das ironiſch Freundliche mit Marechal, das verächtlich Herriſche mit ſeinem Couſin, für Alles findet der Künſtler den richtigen Ausdruck, ohne e dabei den feinen Weltmann aus dem Auge zu verlieren. — Auch Hr. Franz Kierſchner charakteriſirt ſeinen ſchüchternen Grafen ſehr gut: die Rolle iſt nicht leicht und bietet leicht Veranlaſſung zur Uebertreibung. Hr. Kierſchner hat ſich davor zu bewahren und eine ganz gute Wirkung zu erzielen verſtanden. — Für Rollen wie Maximilien hat das deutſche Theater keinen zweiten Schauſpieler, der Hrn. Sonnenthal nahe käme. Was einſtens Fichtner für die Iffland-Kotzebue'ſchen Liebhaber geweſen, das iſt Hr. Sonnenthal für die modernen franzöſiſchen Luſt- und Schauſpiel-Helden; das iſt gewiß das größte Lob.

Die Damenrollen ſind, obgleich ebenfalls nicht nach der gewöhnlichen Schablone zugeſchnitten, doch weniger hervortretend als die der Herren. Frl. Bognar hat als Fernande recht gute Momente, ſpricht Manches mit wohlthuender Innigkeit und ſpielt beſonders die Scene mit Maximilien im dritten Akte in ausgezeichneter Weiſe. Nur hätten wir dieſer Fernande ein im Ganzen etwas entſchiedeneres Weſen, ſogar im Ausdruck der äußeren Erſcheinung gewünſcht. — Fr. Gabillon ſchien über die Witwe, die nach einem Mann fahndet, die politiſche Frau ganz zu vergeſſen. Dieſe Seite der Baroniu hätte etwas ſtärker markirt ſein ſollen, im übrigen aber ſpielte Fr. Gabillon ſehr hübſch und gab die etwas heikliche Scene in der Bibliothek mit vieler Grazie und Liebenswürdigkeit. — Fr. Hebbel befriedigte vollkommen als romantiſche Kokette. Desgleichen Hr. Förſter in ſeiner kleinen Epiſode. In kleinen Rollen ſind noch die HH. Berſtl, Wilke und Frl. Reichel beſchäftigt.

Daß das Enſemble ein muſterhaftes war, braucht wohl kaum erwähnt zu werden, wenn es ſich um eine Novität im Burgtheater handelt. Daß oder auch die Scenirung und die Ausſtattung gerechten Anforderungen entſprachen, das verdient betont zu werden. Nicht nur daß die Damen, Fr. Gabillon an der Spitze, ein Dutzend der glänzendſten, wenn auch nicht gerade immer der geſchmackvollſten Toiletten vorführten, ſondern wir wurden auch mit zwei vollſtändig neuen eleganten Ameublements und einigen hübſchen Dekorationen überraſcht. Es war ſogar ein ſchüchtener Verſuch gemacht, das Arrangement der Bühne nach franzöſiſcher Art vorzunehmen und durch wiederholtes Wechſeln der Stellungen die Scene zu beleben.

Wir können dieſen über Gebühr ausgedehnten Bericht nicht ſchließen, ohne noch einige Bemerkungen über die Ueberſetzung hinzuzufügen. Es iſt ſeit langer Zeit das erſte Mal, daß uns ein derartiges Stück weder bearbeitet, noch verändert, noch verkürzt, noch „angepaßt“,

Digitized by Google

ſondern ganz in ſeiner urſprünglichen Geſtalt in einer wortgetreuen Ueberſetzung vorgeführt wurde. *) In „moraliſcher“ Beziehung wurde nicht, wie es ſonſt üblich iſt, der alte Giboyer verurtheilt, eine heimliche Ehe geſchloſſen zu haben, es wurde nicht verſichert, daß das Verhältniß zwiſchen dem Marquis und der Mutter Fernande's „gewiſſe Grenzen nicht überſchritten habe“, kurz es wurde nicht, wie gewöhnlich, durch das auffallende Aufpappen eines Moralitäts-Pflaſters das allenfalls Unſittliche erſt recht erſichtlich und verletzend gemacht. Andererſeits wurden alle politiſchen Diskuſſionen trotz ihrer freiſinnigen Tendenz ſtehen gelaſſen, was jedenfalls von Seiten der Hof-Cenſur als ein Fortſchritt zu bezeichnen iſt. Endlich wurde, wie ſchon früher bemerkt, (einige unweſentliche Kleinigkeiten im vierten Akt ausgenommen) nichts geſtrichen und bis auf eine politiſche Schlußmoral, die im Munde des ſkeptiſchen und ſarkaſtiſchen Marquis wie eine Ironie klingt, nichts hinzugemacht. Wir glauben, daß die Direktion aus dieſem Umſtande, in Verbindung mit dem ungeheuren Erfolg der Novität, für die Zukunft einige gute Lehren ziehen könnte.

„Le fils de Giboyer“ wurde in Paris am 1. Dezember 1862 zum erſten Mal aufgeführt. Mußte denn das Stück über zwei Jahre liegen bleiben, um hier denſelben Erfolg wie in Paris zu erringen? Haben wir dann nicht Recht, wenn wir immer wiederholen: Das Burgtheater iſt verpflichtet, Alles, was halbwegs von Bedeutung im In- und Auslande gegeben wird, auch uns zu bringen, und es gleich zu bringen!

Schließlich noch eine beſcheidene Frage an die Regie des Burgtheaters. Wenn bei einer original-deutſchen Novität zwei gute Freunde klatſchen, ſteigt raſch der Vorhang und der weißbehandſchuhte Regiſſeur bedankt ſich „für den abweſenden Dichter“. Nach jedem Akt des „Pelikan“ war der Beifall ein allgemeiner und lang anhaltender — und die Regie blieb ſtill und ſtumm. Hat denn Hr. Benedix in Leipzig oder Fr. Birch-Pfeiffer in Berlin mehr Anſpruch auf die Vertretung durch die Regie des Burgtheaters als Hr. Augier in Paris?

*) So viel man, ohne das Buch in der Hand gehabt zu haben, urtheilen kann, iſt die Ueberſetzung gut, nur zuweilen gar zu wortgetreu. So ſagt die Baronin im vierten Akt „Je crains bien d'en être réduite à de petits messieurs sans conséquence“, was heißen ſoll „ohne Bedeutung“, und nicht wie hier geſagt wird „ohne Konſequenz“, was im Deutſchen eine ganz andere Bedeutung hat.

Operntheater.

Italieniſche Saiſon.

6. — 26. April: „Die verwandelten Weiber“. — „La Traviata“, „Il Barbiere di Siviglia“ (3 Mal). — „Un ballo in maschera“ (3 Mal). — „Don Pasquale“. — „La Favorita“ (2 Mal). — „La figlia del Reggimento“. An 9 Abenden (Charwoche) geſchloſſen.

O. — Die italieniſche Saiſon nimmt ihren ruhigen, ziemlich langweiligen Verlauf. Die erſte Vorſtellung der alten abgeſpielten Opern iſt gewöhnlich ziemlich beſucht, die folgenden ſind ſchon unheimlich leer. „Don Pasquale“ vermochte ſogar das erſte Mal das Publikum nicht anzulocken. Fr. Volpini iſt denn doch auch gar zu unfertig, um als Norina zu genügen. In der „Favorita“, einer Oper, die in Bezug auf Langweiligkeit gleich nach den berüchtigten „Lombardi“ rangiren kann, debütirte die Primadonna Fr. Galleti. Die Stimme iſt ein Mezzoſopran von angenehmem Klang, aber deſſen geringes Volumen ſteht mit der äußeren Erſcheinung der Sängerin im grellen Widerſpruche. Fr. Galleti verſteht zu ſingen und mit ihren Mitteln zu wirthſchaften. Wie ſie aber mit der Koloratur einer Norma fertig werden kann, iſt uns nach ihrer Favorita räthſelhaft geblieben. Das Spiel iſt ganz unbedeutend, der erſte Eindruck ein abſtoßender. Hr. Mongini ſang Manches gut, Manches abſcheulich. Sein Spiel war in der durch Duprez und Roger ſo berühmt gewordenen Scene des vierten Aktes gerade ſo, als ob er bei einer erſte Probe, das Notenheft in der Hand, die Stelle ſchlecht ſänge. Sehr hübſch, nur gar zu zuckerſüß ſang Hr. Pandolfini den König; ganz ungenügend war Hr. Roſſi als Priore.

Im „Ballo in maschera“ und in der „Figlia del reggimento“ debütirte als alte Hexe und als alte Tante die Altiſtin Frl. Fabrini-Schmiedl. Da wir die in ihre Heimath Wiederkehrende nicht gleich mit einem abfälligen Urtheil begrüßen wollen, ſo ziehen wir es vor, eine größere und dankbarere Rolle abzuwarten. Keine der beiden genannten Opern bietet übrigens etwas Erwähnenswerthes. Die Perle der Saiſon dürfte, wie gewöhnlich, der unverwüſtliche „Barbiere“ ganz in der vorjährigen Beſetzung bleiben. Schade nur, daß die Oper durch die vielen Poſſen, die darin getrieben werden, ſo ſehr in das niedrig Komiſche herabgezerrt wird.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

Paul Heyſe, „Maria Moroni“. Trauerſpiel. Geſ. dram. Dichtungen, 2. Bändchen. Berlin, W. Hertz. 1865.

+ Das Publikum rubrizirt gerne; einem tragiſchen Schauſpieler glaubt es keine komiſche Rolle, und einem beliebten Novelliſten nimmt es ein Drama nur mit kritiſchem Nachdenken ab. So hatte man bei den Heyſe'ſchen Schauſpielen bis jetzt immer und unwillkürlich einen Beigeſchmack von Dilettantismus. Am ſtärkſten trat dies bei dem erfolgreichſten der Heyſe'ſche Stücken, bei „Hans Lange“, hervor. Während man ſich an den einzelnen trefflichen Scenen und Charakterſchilderungen erfreute, fühlte man die dramatiſchen Mängel, die gegen den Schluß zumal die Vorzüge des Stückes gebieteriſch zurückſchlugen, und man fragte ſich, was hätte eine feſte dramatiſche Hand aus dieſem prächtigen, ſaftigen und kernigen Stoffe zu bilden vermocht! Aus der ganzen Arbeit trat ein Werdendes, kein Gewordenes uns entgegen, mit dem Reiz der Knospe, der die Entfaltung fehlt; und die unbeholfene Naivetät, ein großer Mangel dieſes Dramas, war vielleicht einer ſeiner größten Vorzüge.

Seitdem hat Heyſe einen „Kaiſer Hadrian“ und eine „Maria Moroni“ vollendet; die letztere Tragödie liegt uns ſoeben vor.

Maria Moroni iſt eine edle Römerin, die aus Armuth einen Biedermann aus Arriccia, Matteo Moroni, den ſie nie geliebt, geheiratet hat. Unter den Kleinſtädtern und Spießbürgern ſteht ſie vereinſamt. Ein junger Fürſt, Savelli, der aus dem Kreiſe ſeiner zügelloſen Kommilitonen ſich auf ſein Schloß zurückgezogen hat, nachdem ſein Zweifel an Frauentugend, ſein Hang zur hohlen Libertinage durch eine Begegnung mit der großen Margarethe von Parma erſchüttert worden, ſieht Maria beim Kirchengang und fühlt ſein Herz zum erſten Mal von der wahren Liebe entflammt, deren Strahl zugleich durch Maria's Seele zittert. Ein Freund, Fürſt Piombino, ſteht dem liebenswürdigen Schwärmer ſo ſkeptiſch und frivol zur Seite, wie Korlos dem Clavigo, und wie bei jenem die Klugheit, ſo tritt bei dieſem die Liederlichkeit anmaßend und überzeugend der Weichherzigkeit entgegen, vielleicht mit gleicher Berechtigung, wenn man einen Seitenblick auf jene Zeit wirft, die uns Fürſten und Grafen, wie Piccolomini an der Spitze von Räuberbanden und Mordbrennern zeigt. Maria Moroni entdeckt hochherzig dem unbedeutenden Gemahl ihre Liebe, Savelli verſucht es, durch Liſt bei ihr einzudringen, eine Reihe kleiner Mißverſtändniſſe beirrt Maria über die Lauterkeit ſeiner Empfindungen; der ſchwache Matteo tödtet in einem Anlauf zur Charakterſtärke den Nebenbuhler, und Maria erſticht ſich an Savelli's Leiche.

Dieſe kurze einfache Schilderung des Stoffes zeigt auf den erſten Blick, daß uns wieder kein eigentliches Drama vorliegen kann. Maria hat keine Schuld zu ſühnen als höchſtens ihre Tugend. Sie iſt ſo edel, rein, ſelbſtbewußt und gewiſſenhaft, daß ihr Geſchick und ihr Tod als ein Unglück, nicht als eine Nothwendigkeit vor uns hintreten. Die alte Geſchichte, die ewig neu bleibt, daß ein bevorzugtes Frauenherz durch Konvenienz an einen ungeliebten Mann gefeſſelt, erſt ſpät das gleichgeſtimmte würdige findet; die Geſchichte, die Heine in vier Zeilen zu dem Alles erſchöpfenden Epigramme zugeſpitzt, läßt ſich, ſelbſt mit der höchſten Virtuoſität, zu keiner Tragödie machen. Trotz einzelnen ſeltenen Schönheiten bleibt das Heyſe'ſche Schauſpiel doch eine Novelle. Zu dieſen einzelnen Schönheiten zählen wir vor Allem die klare, feine Charakterzeichnung Maria's, das friſche blühende Kolorit einiger Volksſcenen. Im Ganzen jedoch iſt der Ton zu modern, die Epiſoden der Gevatterinnen von Arriccio unnöthig und unbedeutend.

Würde man uns noch dieſem neueſten Verſuch Heyſe's fragen: Iſt Heyſe ein Dramatiker? wir wären um die Antwort verlegen. Die Geſtaltung einzelner Figuren gelingt ihm oft ſo meiſterlich, ſo friſch und naturgemäß, wie dem Dramatiker von höchſtem Beruf; aber die Gruppirung ſeiner Perſonen hat ſtets das dreite Nebeneinander, ſtatt des engen Miteinanders; der dramatiſche Organismus fehlt bis jetzt ſeinen ſämmtlichen Dramen. Wenn der feine, hochbegabte Dichter am friſchen Strom des Bühnenlebens eine Zeitlang ſchöpfen, eine Zeitlang beobachten könnte, was die Bühne fordern und haben darf, ſo möchten wir ihn noch zu mancher edlen und bedeutenden dramatiſchen Schöpfung berufen glauben.

„König Ragnar's Hort“, dramatiſches Märchen in 5 Aufzügen von Eginhard. Wien, Gerold. 1865. 8.

*** Der anonyme Verfaſſer hat ſich von jeher der nordiſchen Mythe und Dichtkunſt zugewandt. Seine im Jahre 1844 erſchienenen Gedichte ſind theils Bilder aus dem Norden, theils Bearbeitungen ſchwediſcher Balladen. Auch das vorliegende dramatiſche Märchen iſt älteren Datums; das Erſcheinen und der Erfolg von Hebbel's „Nibelungen“ mochten wohl den Verfaſſer veranlaßt haben, es dem Druck zu übergeben und dem Dichter der Nibelungentragödie zu dediciren.

Die nordiſche Mythe, die hier zu Grunde liegt, knüpft an einen Zweig der Nibelungenſage an. Nach dem Tod Siegfrieds hat ſich deſſen Weib — hier Brynhild genannt — den Flammen übergeben. Heinrich rettet das Töchterchen des Königspaares, Aslög genannt, und verbirgt ſie an Norwegens Küſte. Der Zauberring Andvaris, am Arm Aslögs, erſchließt den Nibelungenhort. König Ragnar, findet die ſchöne Aslög, die von den Beſten des Rieſengeſchlechtes bewacht und geliebt als Hirtin in den norwegiſchen Felsſchluchten lebt. Er liebt das reizende Kind und entſagt ihr zu Liebe der verlobten Braut, Elgiva von Britannien. Geſchmäht von der zurückgeſetzten Britin, verräth Aslög das Geheimniß ihrer Geburt und die Zauberkraft des Ringes. Doch mit dem verhängnißvollen Hort iſt das Unheil in Ragnar's Haus gezogen. Wie in der Nibelungenſage tritt hier der Gedanke hervor, der ſich durch das germaniſche Volksmärchen bis auf unſere Tage zieht, daß der Dämon des Goldes die guten Genien der Liebe und der Tugend verſcheucht. Das Alterthum kannte dieſe Moral nicht; ſeine Märchen erfinden komiſche Verwicklungen, die den Reichen dem Gelächter preisgeben; Rhampſinit wird beſtohlen und Midas verhöhnt; als tragiſches Motiv tritt der Reichthum nur in dem germaniſchen Sagenkreis auf. Um den Nibelungenhort verbluten Völker, um Ragnar's Hort ein liebliches Königspaar. Der unheilſchwangere Ring wird on Britannien abgetre-

Digitized by Google

treten, und der Verfaſſer führt dabei einige tendenziöſe Hiebe gegen den egaiſtiſchen Krämergeiſt der engliſchen Nation.

Das Märchen iſt mit kurzen, zuweilen ſcharfgezeichneten Strichen ausgeführt; hie und da überraſcht uns ein glänzender Farbenton. Mit dem Maßſtab des Drama's kann es nicht gemeſſen werden, es ſcheint dies auch nicht zu beanſpruchen. Am nächſten verwandt den Wagner'ſchen Opernlibretten, mag es jungen Zukunftsmuſikern zu erfolgreicher Anregung dienen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

– ϱ – **München.** (Ein klaſſiſcher Winter. Frl. Janauſchek. Repriſen.) Einen ſo klaſſiſchen Winter wie den heurigen hat München ſeit vielen Jahren nicht gehabt. Vom letzten November bis zum letzten März ſind unter 100 Theaterabenden nicht weniger als 33 durch Tragödien oder Schauſpiele der höheren Richtung ausgefüllt worden, wovon 11 auf Schiller, 6 auf Goethe, 4 auf Shakeſpeare, 2 auf Leſſing, 2 auf Grillparzer, 1 auf Sophokles und die übrigen auf neuere Dichter fallen. Der Hauptgrund dieſer außerordentlichen und jedenfalls ſehr erfreulichen Erſcheinung liegt in der entſchieden dem klaſſiſchen Drama zugewandten Geſchmacksrichtung des Königs und in dem durch dieſe bedingten, vier volle Monate andauernden Gaſtſpiel des Frl. Janauſchek. Ueber die erſte Hälfte desſelben haben wir bereits berichtet. Seitdem hat die Künſtlerin an neuen Rollen noch die Prinzeſſin Eboli, die Debarah, Leonore von Eſte, Anna in Richard III., Antigone, Gräfin Terzky, Margaretha von Parma und Sappho zur Darſtellung gebracht und ſich auch bei der Löſung dieſer Aufgaben die enthuſiaſtiſche Aufnahme ihrer ungewöhnlichen Leiſtungen zu erhalten gewußt. Dieſelben einzeln zu charakteriſiren, darauf müſſen wir hier verzichten. Als die bedeutendſte derſelben iſt uns die „Prinzeſſin" in Goethe's „Torquato Taſſo" erſchienen. Es gelang ihr, die zart beſaitete und hochgebildete Natur derſelben ſo harmoniſch zum Ausdruck zu bringen, daß wir in demſelben Maße von der Tiefe und Innigkeit ihres Gefühls, wie von ihrem allzu leicht verletzlichen Sinn für das Schickliche überzeugt wurden. Die faſt ununterbrochene Reihe von allgemeinen Sentenzen, in denen ſie ſpricht, trug ſie bei aller Klarheit zugleich mit ſolcher Unmittelbarkeit vor, daß ſie gar nicht mehr als blaſſe Reflexionen, ſondern als lebendig aus dem Herzen quellende Gefühlsergießungen erſchienen. Hiedurch trug ſie vor Allem dazu bei, daß das ganze Stück trotz ſeines Mangels an äußerlicher Handlung die Spannung und Theilnahme vom Anfang bis zu Ende in hohem Grade feſſelte. — Ueberhaupt gehörte die Darſtellung dieſer ſeit vielen Jahren hier zum erſten Mal wieder in Scene geſetzten Dichtung zu den gelungenſten dieſes Winters. Zwar ließ Hr. Liebe, vom Stadttheater zu Breslau, welcher als Gaſt den „Taſſo" ſpielte, in ſeiner Erſcheinung, wie in ſeinem Vortrage Manches zu wünſchen übrig und wußte namentlich anfangs die Grenze zwiſchen wahrer und deklamatoriſcher Empfindung nicht immer zu halten; inzwiſchen arbeitete er ſich von Scene zu Scene wärmer in ſeine Rolle hinein und machte in Ganzen den Eindruck eines zwar nicht durchgebildeten, aber wohlbegabten Künſtlers. Hr. Paſſart nahm den „Antonio" nicht hoch und ſtaatsmänniſch genug, ſondern drückte ihn zu einem gewöhnlichen Intriganten herab. Nicht wenig trug hiezu die ungünſtige äußere Ausſtattung bei, was wir darum beſonders hervorheben, weil ſich dieſer junge Künſtler auf die Kunſt einer theatraliſchen Toilette überhaupt nicht zu verſtehen ſcheint und dadurch manche ſeiner ſonſt guten Leiſtungen in ihrem Effekt beeinträchtigt. Am auffallendſten trat dies bei ſeinem Oktavio in den „Piccolomini" hervor, als welcher er erſt im letzten Akt durch ſein ſehr anerkennungswerthes Spiel den befremdenden Eindruck ſeiner Erſcheinung zu überwinden vermochte. Am vorzüglichſten wurde neben der Prinzeſſin der Herzog Alfons von Hrn. Dahn geſpielt. Die feine Auffaſſung und meiſterhafte Durchführung dieſer Rolle gehört unſtreitig zu den vollendetſten Leiſtungen dieſes Künſtlers und trug in ihrer Art ebenſo ſehr zur vortrefflichen Verwirklichung der poetiſchen Intentionen bei, wie die Darſtellung der Prinzeſſin. An Novitäten empfingen wir ſeit Hrn. Schmid's „Ludwig im Bart" nur den nach Max Heigel bearbeiteten Schwank: „Ein Münchner Faſching vor dreihundert Jahren", der nach ſeiner Benützung für die Vormittagsvorſtellung vom Faſtnachtsdienſtag ſpurlos wieder verſchwunden iſt. Freigebiger war man mit „neu einſtudirten" Stücken; jedoch befanden ſich darunter nur wenige Repriſen aus älterer Zeit. Die wichtigſten unter ihnen ſind: „Die Piccolomini" von Schiller und „Tartüffe" von Moliere. Das erſte dieſer Stücke kam mit der an drei Abenden nach einander gebrachten Wallenſtein-Trilogie zur Aufführung und machte beſonders in den beiden letzten Akten eine durchgreifende Wirkung. Max wurde darin in anſprechender Weiſe von dem für jugendliche Helden engagirten Hrn. Rahde geſpielt, der ſich auch in modernen Rollen z. B. als Pfaan in „Sappho", als Malcolm in „Macbeth", mit Glück und Beifall produzirte. Uebrigens machte die „Wallenſtein"-Vorſtellung wieder in hohem Grade fühlbar, daß unſere Bühne für Stücke dieſer Art nicht eine ausreichende Anzahl tüchtiger Kräfte beſitzt. Einer beſonderen Erwähnung bedarf ſchließlich noch die auf beſonderen Wunſch des Königs veranſtaltete Aufführung des „Don Carlos" in völlig unverkürzter Form, die auf das Publikum nicht nur in hohem Grade anziehend, ſondern auch feſſelnd wirkte, trotzdem daß ſie über Mitternacht hinaus gedauert hat. Die vielfach angeregte Hoffnung, daß es gelingen werde, Frl. Janauſchek, wenn nicht für das ganze Jahr, doch für eine beſtimmte Anzahl von Monaten der hieſigen Bühne als feſt-engagirtes Mitglied zu gewinnen, hat ſich bis jetzt leider nicht erfüllt. Da allgemein verſichert wird, daß das Engagement von allerhöchſter Stelle auf das lebhafteſte gewünſcht werde, und auch die Künſtlerin ſehr geneigt ſein ſoll, darauf einzugehen, ſo ſieht man nicht recht ein, wo eigentlich die unüberwindlichen Schwierigkeiten liegen. Artiſtiſche und finanzielle Bedenken werden kaum im Ernſt geltend gemacht werden können, da ſich das Auftreten der Künſtlerin noch immer ſehr lukrativ erwieſen hat. Die Gegenwirkungen können alſo nur in perſönlichen Motiven wurzeln, und dieſe ſollten doch zum Schweigen gebracht werden können.

Kleine Chronik.

Meyerbeer's „Afrikanerin" iſt endlich am 26. April an der Académie impériale de musique vom Stapel gelaufen, — mit welchem äußern Erfolg iſt leicht zu denken. Ob dieſer Erfolg ein tiefgehender, nachhaltiger ſein werde, läßt ſich aus den erſten Senſationsberichten noch nicht feſtſtellen.

In London iſt die Eröffnung der italieniſchen Oper in Her Majesty's Theatre auf den 29. April vertagt. In Covent-Garden: „Der Prophet" mit Frl. v. Edelsberg als Fides und Mario in der Titelrolle. Erſtere ſcheint Erfolg gehabt zu haben. Bei Letzterem wird es als Wunder angeſtaunt, daß er „noch immer" ſingt!

Die muſikaliſchen Konkurſe in Belgien werden immer zahlreicher. Bis jetzt aber fanden dabei die Komponiſten nur eine ſehr geringe Berückſichtigung und Aufmunterung. In neueſter Zeit iſt nun auch dieſem Uebelſtande abgeholfen, indem eine größere Zahl von Vereinen Konkurſe für Kompoſition von Kantaten, Motetten, Ouvertüren, Symphonien, Chören, Volks-Arien eröffnet haben, unter anderen: die k. Geſellſchaft der ſchönen Künſte und der Literatur, der „Nederduitsch-Taelverbond", der Cirkel „Orpheus" in Gent, die k. Harmonie-Geſellſchaft, die k. Geſellſchaft zur Aufmunterung der ſchönen Künſte in Antwerpen, die Hennegouer Geſellſchaft der Wiſſenſchaften, der Künſte und der Literatur in Mons; der Chor-Verein, der Renaiſſance-Verein, die dramatiſche Geſellſchaft Hyver in Brügge, der Chorverein „De Eendragt" in Menleſtede, und die Harmonie-Geſellſchaft „Cäcilia" in Bever lez-Audenarde.

Ponſard's „Lucretia", die vor einigen zwanzig Jahren als Début des Dichters vielbeſprochene Alexandriner Tragödie, iſt nun in Leipzig, von E. Burghardt überſetzt, gegeben worden, — übrigens nicht zum erſten Mal in Deutſchland, wie aus dem Bericht der Leipziger „Allgemeinen Theater-Chronik" zu entnehmen wäre; das Burgtheater brachte das Werk ſofort nach deſſen Erſcheinen, wenn wir nicht irren, in einer Ueberſetzung von J. G. Seidl.

In Leipzig fand am verfloſſenen Charfreitage Abends in der Thomaskirche eine Aufführung der Bach'ſchen Matthäus Paſſion ſtatt. Soliſten waren die HH. Schild aus Leipzig (Evangeliſt), Bletzacher aus Hannover (Chriſtus), Fr. Pögner (für die Altpartie), Frl. Borchard (für Sopran), Hr. Gitt (zweiter Baß), Hr. Richter (Orgel); Dirigent: Hr. Reinecke.

In Dresden war „Götz von Berlichingen" zur Wiedereröffnung des Hoftheaters nach Oſtern angeſetzt. — Am Palmſonntage brachte die k. Kapelle Händel's „Alexanderfeſt" und Beethoven's 9. Symphonie zur Aufführung.

Am Peſter Nationaltheater iſt im v. M. eine Stuart Maria Skóthonban („Maria Stuart in Schottland"), Zritgemälde in 4 A. von Anton Zichy zur Aufführung gekommen. Die in Peſt erſcheinende „Fata Morgana" geſteht demſelben nur einzelne Vorzüge zu, es bilde aber kein harmoniſches Ganzes. Zu deſſen theilweiſem Erfolge habe die recht animirte Darſtellung das Meiſte beigetragen.

Die Original-Partitur von Mozart's „Schauſpieldirektor" iſt, wie uns geſchrieben wird, ſeit Kurzem im Beſitz des Hrn. Karl Meinert in Frankfurt am Main.

Literatur. In München iſt ſoeben eine Brochüre von W. Pranz erſchienen, die ſich über die Nothwendigkeit einer Reform der Muſik Konſervatorien, ſpeziell des Münchener, ausſpricht. Sie führt den Titel: „Ueber Konſervatorien für Muſik, mit beſonderer Rückſichtenahme auf das k. Konſervatorium zu München". — In Mannheim erſchien eine Brochüre unter dem Titel. „Kurzer Rückblick auf die Thätigkeit der bürgerlichen Verwaltung des großherzoglichen Hoftheaters in Mannheim in den erſten 25 Jahren ihres Beſtehens (1839—1864)".

Der Direktor des böhmiſchen Nationaltheaters in Prag, Hr. Liegert, hat ſich mit Frl. Zowiszanko nach Paris begeben, um der Aufführung der „Afrikanerin" beizuwohnen und die Partitur der Oper behufs Aufführung auf ſeiner Bühne zu erhalten

Dr. Ambros in Prag erhält von der Akademie der Wiſſenſchaften eine Unterſtützung von 1000 fl. zu ſeiner muſikaliſchen Forſchungsreiſe nach Italien, wo er Mailand, Rom, Neapel u. ſ. w. zu beſuchen gedenkt. Seine Geſchichte der Muſik wird von Giovanni Valle in Treviſo in's Italieniſche überſetzt.

In Prag wurde F. Hiller's Oratorium „Die Zerſtörung Jeruſalem's" bei dem Oſterkonzerte des Muſiker-Vereins aufgeführt.

Die Direktion des Prager Konſervatoriums iſt durch den Rücktritt Kittl's erledigt. Bisher ſind folgende Künſtler als Bewerber darum aufgetreten: Der Kapellmeiſter der Proger Hofburgkapelle Škroup, der Direktor der Orgelſchule J. Krejčí, Chordirektor Koleſchowsky, der Komponiſt und Direktor der ceſchiſchen Konzertgeſellſchaft Smetana, und der Komponiſt Karl Maria von Savenau, Sohn des Vice-Präſidenten der Prager Finanz-Landes Direktion.

Lokales.

Die Theatercenſur ſcheint ihr Haupt immer dreiſter zu erheben. Kaum haben wir über die lächerliche Wahldienerei berichtet, welche Hrn. Aſcher's Verurtheilung wegen ſeiner Maskr zum Arreſt und die mehrere ſeiner Kollegen wegen unſchuldige Extempores zu Geldſtrafen veranlaßte, ſo leſen wir im „Zwiſchen-Akt", daß Sardou's „Alte Junggeſellen" von der Cenſur derart zuſammengeſtrichen wurden, daß die ſceniſche Wiedereinrichtung des Stückes die erſte Aufführung abermals hinausſchiebt. Schade, daß Graf Srdlnitzky bereits geſtorben iſt, ſonſt wäre vielleicht wieder der rechte Mann um unter den jetzigen „liberalen" Miniſterium, die Theatercenſur zu beſorgen.

Hr. Joſef Rank hat als Sekretär der Hofopernthealers, eine Stelle, die er bereits ſeit mehr als zwei Jahren proviſoriſch bekleidet, nun das „Dekret" erhalten. Auch ſoll er an der Hof-Opernſchule die Vorträge über Aeſthetik, Geſchichte u. ſ. w. halten.

G. — **In der Joſefſtadt** kam vorgeſtern unter dem Titel: „Die Amſel" oder „Bauernkönig und Hammermeiſter"

ein „Volksschauspiel“ von Lea Meißner zur ersten Aufführung, das Zeitungsnotizen zufolge das „Erstlingswerk eines Wieners“ sein soll. Wir erlauben uns vor Allem das „Erstlingswerk“ etwas anzuzweifeln, aber wenn wir dies gelten lassen, ausgiebige Eingriffe einer bühnentüchtigen Hand anzunehmen, um die für einen jungen Anfänger etwas ungewöhnliche Mäßigung erklärlich zu finden. Sollten aber trotzdem unsere Zweifel unbegründet sein, so dürften der neuen Leitung dieser Bühne mit der Zeit aus der Feder Hrn. Meißner's achtenswerthe Beiträge für ihr Repertoir in Aussicht stehen. Die Novität besitzt vor Allem ein Element, das dem gewöhnlichen Futter der Vorstadtbühnen, Volksstücke genannt, immer mehr abhanden kommt, eine Handlung, die verständig angelegt ist und das Interesse bis zum Schluße wachhält. Dazu kommen Matoren derselben, die, wenn sie auch nicht auf Neuheit der Erfindung Anspruch machen, doch auch nicht zu dem ganz abgegriffenen Koulissenkram gehören. In der Zeichnung der zwei Hallunken zeigt sich auch Anlage zur Charakterisirung. Der auffallendste Mangel ist die Ueberstürzung der Entwicklung, die wie in allen ähnlichen Fällen dem Zuschauer gar zu viel zu denken gibt. Gut gemeint, aber etwas vom rechten Wege abgekommen, ist die Bestürzung Katharinens, als sie in ihrem Geliebten, den sie im Augenblicke vorher selbst noch blaß Bruder genannt hatte, weil ihre Neigung zu ihm ihr selbst noch nicht klar ist, ihren vermeintlichen Bruder kennen lernt. Warnen möchten wir auch vor dem schlüpfrigen Wege des Zotenthums, den der Hr. Autor im ersten Akte, wenn auch noch etwas schüchtern, betrat. — Der Aufführung merkt man die „neuen Besen“ an; Fr. Berg strebte die Titelrolle und Fr. Lea ihre kleine Episodenfigur zu wirksamster Geltung zu bringen. Zu einem Urtheil über Frl. Sahm müssen wir spätere Leistungen abwarten. Hr. Keppler hielt seinen Schulgehilfen innerhalb einer bescheidenen Komik. Hr. Kitzow scheint zum Intrigonten ziemliches Talent zu besitzen, verliert aber zu leicht das Maß und wird dadurch zu seinem und seiner Rolle Schaden komisch. Auch möchten wir ihn auf eine richtigere Betonung des Wortes Baron aufmerksam machen. Hr. Moisahrt schien zu seinem etwas schwierigen Charakter mehr guten Willen als Befähigung mitzubringen; es gelang ihm weder, dessen einzelne Bestandtheile klar darzulegen, noch diese miteinander in Einklang zu bringen. Auch Hr. Kößler konnte die trefflichen Seiten seines Hammermeisters nicht zur Geltung bringen.

Für den alten Friedrich Hopp wurde am 28. April um die Mittagsstunde im Theater an der Wien eine Akademie veranstaltet. Die HH. Beckmann und Meixner spielten die Posse „Nach Mitternacht“ und Frl. Krah die „verwandelte Katze“. Zwischen beiden sang Frl. Benza ungarische Lieder und deklamirte Frl. Geißinger. Zum Schluß sprach der 76jährige Jubilar einen Epilog, in welchen er eine kurze Skizze seiner theatralischen Laufbahn gab und sich beim Publikum verabschiedete. Hopp hat in früheren Jahre sowohl als Komiker wie als Possenverfasser den Wienern viele heitere Stunden verschafft, und es wäre dem im Elende lebenden Greis eine bessere Einnahme zu wünschen gewesen.

Frl. Anna Müller verabschiedete sich vorgestern im Carltheater in den zwei kleinen Stücken „Dir wie mir“ und „Ein ungeschliffener Diamant“. Mit 1. Mai tritt sie ihr Engagement an der Berliner Hofbühne an.

Im Carltheater wird, dem Vernehmen nach, bald nach erfolgter Aufführung der „Alten Junggesellen“ die Parodie „Dinorel“ und eine Operette von Zoyß „Lazzaroni“ gegeben werden. In benannter Parodie besorgt, wegen Verhinderung der Ziege, ein Esel die betreffende Leistung. Ferner soll Dunwiecki's Operette „Die Pagen der Königin Marie“, welche in Lemberg, wo der Komponist als Kapellmeister angestellt ist, sehr gefallen hat, im Carltheater zur Aufführung gelangen. Hr. Dunwiecki war vor Kurzem hier und soll sich mit Hrn. Treumann geeinigt haben. Endlich werden aufeinander folgende Gastspiele der HH. Reichendoch, aus Hamburg, Weihrauch, Labe, L'Arrouge angekündigt. Letzterer gastirt mit seiner Frau, mit Hrn. Lobe oder Frl. Raabe. Hr. Weihrauch bringt eine Posse mit, die den Titel führt: „Die Afrikanerin“.

„Ein Pelikan“ ist im Burgtheater bereits 4 Mal bei ausverkauftem Hause gegeben worden. Die nächsten Novitäten sind Sardau's „Popillon“, unter dem Titel „Flatterlucht“, dann „Der Kaufmann“ von Benedix, zum Gastspiel Marr's und des Frl. Schneeberger. Das Debüt des Hrn. Kraftel in der „Braut von Messina“ ist wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Franz verschoben worden. Hr. Förster sollte bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal (nach Fichtner) den jüngeren Chorführer sprechen. Eine Fichtner'sche Lustspielrolle, Rohden in „Magnetische Kuren“ wird am nächsten Montag zum ersten Mal von Hrn. Sannenthal gespielt werden.

„La forza del Destino“, die versprochene Verdi'sche Novität, ist wegen Unwohlseins der Fr. Galleti, von heute auf nächste Woche verschoben worden.

Der „allgemeine Beamten-Verein der österr. Monarchie“ hat sich jetzt definitiv konstituirt. Es wäre nicht uninteressant zu erfahren, ob die k. k. Hofschauspieler, mit welchen in ihrem „Dienstverhältniß“ häufig sehr büreaukratisch verfahren wird, auch zu den Aufnahmsfähigen gehören?

Der Alliierchenfelder Kirchen-Musikverein, hat eben seinen vierten Rechenschafts-Bericht veröffentlicht, der nicht eben sehr erbaulich aussieht. Die Zahl der unterstützenden Mitglieder hat sich vermindert, und ein bedeutendes Defizit nöthigte die Direktion, Obligationen im Werthe von 3000 fl. zu veräußern. Wie die Direktion nach einem solchen Vorgange „getrost einer besseren Zukunft entgegensehen“ kann, vermögen wir nicht recht zu fassen. Auch die Aeußerung, daß „nur wahrhaft erhebende und zur Andacht stimmende Produkte“ zur Darstellung gelangten, finden wir noch Durchsicht der Programme etwas zu kühn.

Berichtigung. Nr. 15, S. 228, Sp. 2 ist zweimal fälschlich „Guitarre“ gesetzt; es soll „Kithara“ heißen.

Briefkasten der Redaktion. 22 — 28 April: E. H. in Schwerin, S. in München, O. G. in Berlin, pp. in Olmütz, E. P. in Paris: Erhalten. — K. K. K. in Königsberg. Ihrem Wunsche ist bereits in einer früheren Nr. nachgekommen. — Redaktion der Pester Blätter. Tausch gern angenommen. Besprechung nach Einsicht in mehrere Nrn.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 18.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

6. Mai. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hofer Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Zur Charakteriſtik der heutigen Pariſer Theater. Von H. Marbach. — „Die Trojaner" von Berlioz. (Schluß) — Berliner Muſikbericht. Von O. Gumprecht. — Schweriner Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater („La forza del destino") — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin. Prag). — Kleine Chronik. — Lokales

Zur Charakteriſtik der heutigen Pariſer Theater.

Von Hans Marbach.

Einige große und ſehr viele kleine Leute haben behauptet, daß Paris die Stadt in der Welt ſei, in welcher man ſich am beſten amüſire. Von anderer Seite mag dies beſtritten werden, ſo viel werden aber die Meiſten zugeben, daß man ſich in Paris am beſten amüſiren kann, wenn man den Humor und die Mittel dazu hat. Denn zum Unterſchiede von andern Groß-Städten, wo das Amüſement als eine Erholung betrachtet wird, ſieht man es hier als einzig vernünftigen Lebenszweck an. Ein gelehrter Franzoſe ſagte mir allen Ernſtes: „Wenn Sie ſich amüſiren wollen, ſo müſſen Sie einige Stunden täglich arbeiten". Alſo die Arbeit iſt nur Mittel zum Zweck, eine Art geſunder Bewegung vor dem Diner, um den Appetit zu reizen. So fremdartig eine ſolche Anſchauungsweiſe auch manchen gewiſſenhaften Menſchen unſeres arbeitſamen Jahrhunderts ſein mag, ſo darf man doch nicht verkennen, daß ſie ihre Berechtigung hat. Denn abgeſehen von ganzen philoſophiſchen Syſtemen, die ihr eine ſolide Grundlage untergelegt haben (und die ſich allerdings dadurch verdächtig machen, daß ſie in Frankreich entſtanden ſind), liegt auch in der Natur jedes Sterblichen ein gewiſſes Prinzip, das ihm ermuthigend zuflüſtert: „Freu' dich des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht".

Wir brauchen uns weiter darüber nicht den Kopf zu zerbrechen, ob dieſe Stimme aus der Tiefe mehr dem Ritter zur Linken oder dem zur Rechten in Bürger's Ballade zu vergleichen iſt. Unſtreitig reitet ſie neben Jedem her und ſingt am lauteſten in den Straßen des fröhlichen Paris.

Da nach dem Grundſatze der Arbeitstheilung nicht Jeder verpflichtet iſt, für die Befriedigung des Triebes nach Vergnügen ſelbſt zu ſorgen, ſo hat ſich die Spekulation der Sache angenommen und tauſend Köpfe ſind im Nachdenken, Millionen Hände in der Arbeit thätig, dem ausſchweifendſten Wunſche Erfüllung zu ſpenden, ja durch fertige Erfüllung dem Wunſche zuvorzukommen, denn in Paris kann man nicht allein die meiſten natürlichen Wünſche leicht befriedigen, ſondern man lernt, und das iſt charakteriſtiſch, man lernt erſt wünſchen. Ich habe verſchiedene Male das Fremdwort „amüſiren" gebraucht und glaube mich dazu berechtigt, weil wir Deutſche kein entſprechendes Wort haben. „Sich unterhalten" iſt zu ſchwach und langweilig, „freuen" iſt zu edel, man freut ſich an ſeinen Kindern, an der Größe der Schöpfung u. ſ. w., ſo hoch erhebt ſich das Gefühl des Amüſirens nicht. Es iſt der Champagner des Daſeins, anſpruchslos, ungebunden und heiter. Iſt es verbraucht, ſo läßt es keine Spuren zurück, weder eine gehobene Seele, noch einen Katzenjammer, wie guter Sekt.

Der Pariſer Bürger von heute iſt ein anderer Menſch, als der vor dreizehn Jahren und früher. Damals hatte er viel zu thun. In H. Murger's humoriſtiſcher Schilderung: „La vie de Bohème," miethet ein junger Mann unter der Bedingung, daß der Concierge des Hauſes ihm allmorgentlich anzeige, was für Wetter es iſt, welches Datum man ſchreibt und unter welcher Regierungsform die Franzoſen leben.

Digitized by Google

Das Letztere iſt bezeichnend. Man war damals einigermaßen Staatsbürger. Das Fiebee der Revolution pulſirte noch in allen Gliedern. Jeden Augenblick konnte man in die Lage kommen, ein Wort über die Geſchicke Frankreichs mitreden zu dürfen, ſei es auch nur verdolmetſcht durch den kleinen, runden, zum Pfeifen geſpitzten Mund einer Büchſe. Wenn der Menſch auf einem Pulverfaſſe ſitzt, ſo amüſirt er ſich nicht nur, es kommt auch, daß er ſich begeiſtert und berauſcht. Selten findet er Ruhe und Zeit zum harmloſen Amüſement.

Und Paris begeiſterte und beeauſchte ſich auf einer Pulvertonne. Nachdem die Marſeillaiſe verklungen war, ſang es die Hymnen von Béranger, Dupont, Delavigne, und wenn ihm kein Lied ſeiner Meiſter einfiel, ſo dichtete es ſelbſt. *) Damals ſchrieb Victor Hugo ſeine Deamen voll des edelſten Feuers, und die Menge ſtrömte jubelnd herbei, erfüllte das Haus mit Beifallklatſchen und Hurrahſchreien und prügelte einige mißvergnügte Klaſſiker durch. Es zeigte ſich überhaupt ein Aufſchwung im Théâtre français; Ueberſetzungen Shakeſpeare'ſcher Dramen und Nachbildungen und Ueberſetzungen Schiller'ſcher und Goethe'ſcher kamen zur Aufführung. Damals fand der Dichter, welcher vielleicht am ſchönſten auf dieſer Erde die Liebe des Weibes geſungen hat, Alfred de Muſſet, daß ſein ganzes verliebtes Poetenhandwerk ein erbärmliches Treiben ſei, und daß eine einzige Maunesthat mehr wiege als zehn Bände lyriſcher Gedichte. Er ſchrieb ſeine voeux stériles, die zwar eine Verkennung ſeiner ſelbſt ſind, aber von großartigen Eindrücken hervorgerufen wurden.

Damals gab es gemeinſame, ideale Jutereſſen, hohes Streben, mächtige Arbeit, Kampf, Parteiungen, Niederlagen, Siege, mit einem Worte, es gab Begeiſterung.

Leider weiß jeder Dichter es nur zu gut, daß dieſer unnatürliche Zuſtand ſelten lange daueet, und daß er froh ſein kann, während desſelben ein gutes Gedicht, höchſtens ein fünfaktiges Trauerſpiel zu Stande zu bringen. Eine Nation kann zufrieden ſein, wenn ſie in einer ſolchen Eruption Kraft findet, einen tyranniſchen Herrſcher abzuſchleudern, oder ein Turuſeſt toszulaſſen, oder eine Steuerverminderung zu erzwingen. Sehr zufrieden aber kann ſie ſein, wenn ſie, wie die franzöſiſche Nation, ſich eine gebieteriſche Stellung nach außen, Frieden und Wohlſtand im Innern, dauernde Werke der Literatur und Kunſt, eine fleißige Wiſſenſchaft und einen genialen Herrſcher erwirbt.

Nue Schade, wenn die Aepfel am ſchönſten ausſehen, werden ſie innen faul.

Eine Nation aber iſt kein Apfel. Das ſind nur die vorübergehenden Epochen. Die Nation iſt der ſtarke Baum, der Früchte zeugt, abſchüttelt und wiedee zeugt.

Eine Nation verfault nicht und geht nicht zu Grunde. Was verfault, ſind Individuen, die ſich vom großen Stamme losgelöſt haben und ein Leben auf eigene Fauſt anfaugen wollen. Was zu Grunde geht, ſind Beſonderheiten — die nicht zu verwechſeln ſind mit Eigenſchaften — und Regierungsformen. Ein Indianerſtamm, der vom Boden vertilgt wird, iſt keine Nation.

Was iſt eine Nation? — Der große Komplex von Menſchen und ſchöpferiſcher Natur, die in gegenſeitiger Unterſtützung an einem göttlichen Werke ſchaffen, an der Kultur. Nicht ein Hauſe von Einzelexiſtenzen dildet eine Nation, auch nicht eine Sammlung von Vorurtheilen, dajazzoartigen Koſtümen, veralteten Geſetzen. Eine Nation iſt eine Kultur. Und eine Kultur geht nicht zu Grunde; ſie kann verdunkelt werden, wie die Sonne, vielleicht auf lange Zeit, aber ſie iſt da, und wenn die Wolken verzogen ſind, ſcheint ſie wieder belebend auf die Erde. Was zu Grunde gehen kann, iſt werth, daß es zu Grunde geht.

Man ſpricht ſoviel von einem Vernichten der polniſchen Nation. Was wird denn vernichtet, oder vielmehr was iſt durch die drei berüchtigten Theilungen vernichtet worden? Etwa der Reichthum eines blühenden Landes? Oder edle patriarchaliſche Sitte? Oder weiſe Staatseinrichtungen? Oder eine muſterhafte Regierungsform? Oder eine erhabene Religion? Oder eine fruchtbare Wiſſenſchaft? Oder eine gebildete Sprache, die unvergängliche Gedanken entwickelt hätte? — Das Große der polniſchen Nation, ihre freudigen aufopfernden Thaten für die Freiheit der Welt und für ihre eigene ſelbſtändige Exiſtenz, wer will es ihr rauben? Die ganze civiliſirte Erde beſtredt ſich, ſie anzuerkennen und zu preiſen.

Eine Nation iſt eine Kultur; eine Kultur iſt eine Arbeit. Und das iſt Alles ewig. Die gewaltige griechiſch-römiſche Arbeit iſt nicht untergegangen mit

*) Ich benutze dieſe Gelegenheit, um auf die Sammlung und vorzügliche Ueberſetzung der franzöſiſchen Arbeiter-Chanſons durch Adolf Strodtmann aufmerkſam zu machen

der Zertrümmerung des überlebten Reiches. Sie lebt noch heute wie vor Jahrtausenden und wird leben in unvergänglicher Jugend und Zeugungskraft.

Seitdem Louis Napoleon den Thron Frankreichs bestiegen hat, „par la volonté du peuple," hat Frankreich den Frieden. Wer mit einem blöden Lächeln sich über die Worte dieses ungewöhnlichen Mannes aufhält: „l'empire c'est la paix," indem er auf die blutigen Kriege des französischen Volkes in vier Welttheilen hinweist, zeigt nur, daß er eine falsche Auffassung der wahren Verhältnisse hat. Eine große Nation, wie die Franzosen, kann viele Heere in die Welt schicken, viele Länder erobern und crepitu strepitu kultiviren, viele Kriege führen und kann doch den Frieden haben. Die Welt hat sich eben verändert.

Wenn die Spartaner in den Krieg zogen, war allerdings von Frieden nicht mehr die Rede. Was waffenfähiger Mann in der Stadt war, gürtete sich, salbte sich, setzte einen Kranz auf's Haar, umarmte seine respektive Familie und trollte ab. Dann war Sparta nur ein Haufen sich ängstigender Weiber, welche schwatzten, heulten oder bramarbasirten, dummer Jungen, die etwas darum gegeben hätten, mitlaufen zu können, und sehr klugredender Greise. Alle Geschäfte und Vergnügungen stockten, man lief in die Tempel und betete und opferte, steckte auf dem Markte und in den Turnhallen die Köpfe zusammen, hielt Rathssitzungen, fragte, schmähte auf den Feldherrn oder berauschte sich in Siegesnachrichten. Kurz, Sparta war im Kriege, draußen und drinnen. Welch' eine drollige Komödie hat Aristophanes aus dem entschiedenen Einflusse des Krieges auf die weibliche Bevölkerung des Staates gemacht.

Wenn man eine Ahnung vom Kriege haben will, so lese man den „Simplicius Simplicissimus" oder Gustav Freytag's „Skizzen aus dem dreißigjährigen Kriege." Zu dieser schrecklichen Zeit gab es in Deutschland nicht einen Menschen, bis zum Kaiser in der Hofburg, der nicht jeden Augenblick mit Haut und Haaren von dem schlangenhaarigen Ungeheuer aufgefressen werden konnte. Keine Straße ist sicher, kein Eigenthum wird respektirt. Alle Arten von ihrer Heimat Vertriebener irren hungernd, bettelnd und stehlend im Lande umher. Die ersten Menschen, die Simplicius außer seinen Eltern und einer Magd zu sehen bekommt, sind halbwilde Soldaten, welche die Hütte verbrennen, seine Eltern mißhandeln und fortjagen, die Magd schändlich umbringen, und ihn selbst so in Schrecken setzen, daß er auf und davonrennt. Der ganze Krieg ist eine große Jagd. Die Jäger sind die Soldaten, das Wild die übrigen Menschen und Deutschland das Jagdrevier.

Die Krim war im Kriege, Italien war im Kriege, Mexico war im Kriege. Frankreich führte Krieg und war im Frieden.

So ein Krieg kostet zwar ebensoviel Geld und Menschenleben als ein Krieg im Lande, aber für den Charakter und die Anschauungsweise der Nation ist der Unterschied ungeheuer.

Der Mensch wird von sinnlichen Eindrücken beherrscht. Es kann jemanden sehr alteriren, wenn er ein Kind ertrinken sieht und ganz gleichgiltig lassen, wenn er liest, daß ein paar hundert Menschen bei einer Ueberschwemmung ihren Tod gefunden.

Ein patriotisches Blatt moquirte sich seiner Zeit sehr darüber, daß man in Berlin Bälle gab und sich über gleichgiltige Dinge unterhielt, während das Vaterland im holsteinischen Norden blutige Kriege führe. Großer Gott! das ist ja das einzige Gute in der Welt, daß man an den vielen Jammer, der um uns ist, nicht immer zu denken braucht und auf Gräbern tändeln kann. In Paris sterben täglich ungefähr achzig Menschen; sollte man für Jeden soviel Leid tragen, wie um den Todten, an dessen Bette man steht, das wäre ja schrecklich! Und wenn Paris nicht tanzen sollte, während seine Soldaten Krieg führen, dann könnte man ja in Paris überhaupt nicht tanzen und nicht lachen; Alles wäre eine Thränenfluth. Das ist ja gerade der Fortschritt und dafür bezahlen wir ja das schwere Geld, daß so und so viel Menschen geschoren, gekleidet, genährt und gedrillt werden, um sich bei Gelegenheit für uns todtschießen zu lassen, ohne daß wir nöthig hätten, jeden Augenblick selbst auf dem Sprunge zu stehen, Weib und Kind und Lebensberuf im Stiche zu lassen und zu den ungewohnten Waffen zu greifen.

Da wird im Namen des Fortschritts allgemeine Wehrhaftigkeit, Landwehr, Volksbewaffnung gepredigt! Jeder Mann soll im Kriege sein! Wahrhaftig, wenn der Fortschritt nicht unbekümmert um alle Fortschrittsapostel fortschritte, wir kämen unversehens in die Zeiten des dreißigjährigen Krieges, des Faustrechts, des Tacitus, wer weiß wohin, zurück. Es fehlte nur noch, daß unsere Frauen von Jugend auf Unterricht in der Konstruirung von Wagenburgen ertheilt bekämen. Was schon die Juden als höchst zweckmäßig

Digitized by Google

erkannten, daß beim Wiederaufbau des Tempels Salomonis eine Partie grub und meißelte, während die andere mit gezogenem Schwerte Wache ſtand, das wird jetzt als unpraktiſch verworfen. Jeder ſoll ſeine Waffe am Halſe tragen. Aber ſeht ihr denn nicht, daß mir der Säbel beim Tempelbaue zwiſchen die Beine kommt?

Friedlich und ſicher dehnt das ſchöne Paris ſeine Rieſenglieder im Sonnenſcheine aus. Im Tuilerienpalaſte ſorgt ein denkender Kopf Tag und Nacht für das Wohl und die Ehre der großen Nation. „Sind wir nicht ein freies Volk?“ ſagte ein Franzoſe, „haben wir nicht Handels- und Gewerbefreiheit, allgemeines Wahlrecht, Lehr- und Lernfreiheit, Theaterfreiheit u. ſ. w.? Jeder Soldat kann Marſchall werden, jeder Winkelkrämer Millionär, jeder Cretin ein Sokrates und jeder Harlekin ein Talma. Was fehlt uns noch?“ „„Aber die Preßfreiheit?““ „Pah, was iſt das im Grunde? die Erlaubniß, daß jeder Tollkopf allen Dummköpfen den Kopf verdrehen kann.“ Nicht übel, wenn nur in dem Wörtchen Preßfreiheit nicht noch ein andres Wörtchen ſteckte, das zu einer ganz verſchiedenen Deutung führen könnte: Gedankenfreiheit!

Die Ruhe und Sorgloſigkeit bekommt dem großen Köper wohl, er wird von Tage zu Tage ſtattlicher anzuſehen. Wie eine reiche, müßige Dame nichts weiter zu thun hat, als ſich zu putzen und ihr Haus geſchmackvoll zu dekoriren, ſo wendet ſich auch der Sinn eines im Ueberfluſſe ſorglos lebenden Volkes auf die Verſchönerung des Daſeins, auf den Luxus.

Was ließe ſich nicht über die Eleganz und Pracht des Pariſer Lebens ſagen, wenn nicht ſchon ſo viel darüber geſagt worden wäre. Alle deutſchen Journale ſind bis zum Ekel mit Pariſer Klatſchgeſchichten und Beſchreibungen angefüllt, Hunderte von Romanen und Novellen haben es ſich zur Aufgabe gemacht, den wißbegierigen Leſer in die parfümirten Boudoirs der Damen, in die Salons, auf Bälle, in Reſtaurants, überallhin zu führen, wo es in Paris hübſch iſt. Wir können uns alſo dieſe Mühe erſparen und fügen nur, weil dieſes für unſre Aufgabe nothwendig iſt, dieſen fleißigen Detailarbeiten die leichte allgemeine Bemerkung hinzu, daß der Luxus des heutigen Paris einen ganz andern Charakter hat, als der Luxus von ehedem, welche triviale Bemerkung den Leuten entgeht, die über das moderne Babylon Ach und Weh ſchreien. Aller Luxus nämlich bis zum Jahre des Heils 1789 war die Verſchwendung der Mächtigen auf Koſten der Maſſen, der Luxus des heutigen Paris iſt weſentlich eine Verbeſſerung und Verfeinerung der Exiſtenz des Volkes.

Das iſt zum Theil an ſich klar und es iſt hier nicht der Ort, denjenigen, die daran zweifeln, es zu beweiſen. Nur ſoviel, daß unter Luxus doch nicht bloß Spitzen und Diamanten, Diners und Soupers zu verſtehen ſind, ſondern Luxus iſt es auch zu nennen, wenn der Staat heute jeden Winkel der Stadt mit Gas erleuchten läßt, Trottoire legt, öffentliche Kunſtinſtitute erhält, wenn die Spekulation prachtvolle Hallen aufführt, in denen Jeder ſich am Abend von des Tages Arbeit erholen kann, wenn alle Produkte billiger werden ꝛc.

Alles dieſes floß ehedem in die Hände der Großen, und ſtatt zur Hebung der Produktion zu dienen, was heute durch die Macht des werbenden Kapitals möglich iſt, diente es zum unmittelbaren, ausſchließlichen Genuß dieſer Wenigen. *) So hat z. B. der eine Napoleon III. für die Verſchönerung von Paris mehr gethan, als alle Orleans, Bourbonen, Valois, Capetinger und Karolinger zuſammengenommen.

Dieſe Theilnahme Aller an den Segnungen der Kultur iſt ein Ausfluß deſſen, was ſich die Franzoſen durch blutige Anſtrengungen gewonnen haben, was, wie wir wiſſen, nicht die unbedingte politiſche Freiheit iſt, ſondern die Gleichheit vor dem Geſetz. Und das iſt der ungeheure Fortſchritt, welcher, trotz aller Schwierigkeiten des Uebergangs, die Arbeit des neunzehnten Jahrhunderts zu der erhabenſten in der Weltgeſchichte macht. Mit dieſem Fortſchritt hat Frankreich die Schwelle des Landes der Verheißung überſchritten, und alle andern Nationen haben weiter nichts zu thun, als ſeinen Fußtapfen zu folgen.

Was auf der einen Seite eine Erhebung iſt, wird auf der andern Seite eine Erniedrigung. Indem das Gleichmacheſyſtem die Baſis des Lebens wird, macht es natürlich ſeinen maßgebenden Einfluß auch auf die Künſte geltend. Am ſichtbarſten wird dieſes in der Literatur und im Theater. In den Zuſchauerräumen hat das Volk als Kritiker Platz genommen, die Bühne ſtellt nicht mehr nur die Schwächen und Leiden der Großen oder Privilegirten dar, ſondern die Freuden und Leiden des Volkes. Fort mit Allem, was über das gewöhnliche Maß hinausragt! Die Sitten des Volkes drängen ſich vor den Spiegel der

*) Siehe die klaſſiſche Entwicklung des Begriffs „Kapital“ auf hiſtoriſchem Wege in Laſalle's „Kapital und Arbeit.“ L. zieht freilich andere Konſequenzen

Bühne. Die Intereſſen des gewöhnlichen Menſchen machen ſich breit, er will auch ſeinen Reſpekt haben, was ſcheren ihn die prahleriſchen Tugenden von Leuten, die nicht nöthig haben zu arbeiten, um zu leben. Gilt es, ſeine Haut zu Markte zu tragen, wohl, das Volk hat ſich für ſeine Ideen mit nackter Bruſt vor die Mündung der Kanonen geſtellt. Damit iſt es den Helden aller Zeiten gleich geworden. Nun iſt es etwas, und es iſt Zeit, daß man auch ſeinen Geſchmack um Rath frage, wenn es gilt, ihm etwas vorzuſpielen.

So denkt man von unten und hat ein Recht, ſo zu denken. Wie ſieht es aber oben aus? Etwas verwirrt, die Begriffe ſind bei denen, die man ſo ſtark auf die Köpfe geklopft hat, noch nicht recht klar geworden. Sollen wir uns ducken, ſollen wir unſern Glanz und unſre Größe, unſre romantiſchen ritterlichen Empfindungen bei Seite legen, gut! Unvermerkt ziehen ſie mit dem goldgeſtickten Kleid und Galadegen auch ein paar wirklich vornehme Geſinnungen mit aus, der Begriff populär vermengt ſich mit dem Begriff ordinär, und man entdeckt, daß das, was ſich von ariſtokratiſchen Sitten noch am meiſten mit dem allgemeinen Geſchmack verträgt, gerade die lieben Unſitten ſind, wie die Menſchen immer am meiſten in ihrer Pöbelhaftigkeit mit einander ſympathiſiren:

Selten habt Ihr mich verſtanden.
Selten auch verſtand ich euch;
Nur wenn wir im Koth uns fanden,
Da verſtanden wir uns gleich.

So findet man denn von oben und unten Vereinigungspunkte, zu denen allerdings auch das Gefühl für Gerechtigkeit, Schönheit, Anmuth u. ſ. w. gehört. So bildet ſich ein Publikum, eine Geſchmackseinheit.

(Schluß folgt.)

„Die Trojaner in Carthago", von Hektor Berlioz.

(Schluß.)

v. Br. Der erſte Akt theilt ſich in ſechs Hauptabſchnitte: 1. Choeur et chant national. 2. Air de Didon et Choeur. 3. Scène et Choeur. 4. Duo entre Didon et Anna. 5. Air de Dido. 6. Final.

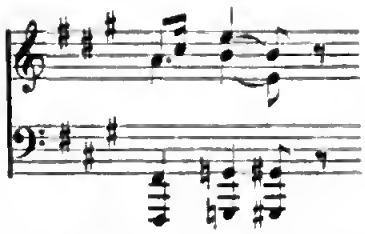
Wir können nicht ſagen, daß wir von einem dieſer Stücke, ſo weit uns der Klavierauszug und unſer Vorſtellungsvermögen ihren Charakter haben offenbaren wollen, einen ganz entſchiedenen Eindruck empfangen hätten, am wenigſten einen entſchieden günſtigen. Man fühlt ſich immerfort in dem fatalen Zwitterzuſtand, durch ein gewiſſes intereſſantes Air des Ganzen angezogen und durch die Unſchönheit und Geſpreiztheit des Ausdrucks im Einzelnen abgeſtoßen zu werden. Es fehlt vor Allem jenes Merkmal, welches die Werke des Genius ſo einleuchtend macht und ihnen ihre zwingende Wirkung verleiht, daß all' dieſen Geſtaltungen das Siegel der Nothwendigkeit aufgeprägt wäre, und daß man fühlte, alles dies müſſe ſo ſein, wie es der Dichter oder Komponiſt vor uns hinſtellt, während wir hier immerfort nach dem Warum und Wozu fragen möchten, und uns mehr oder minder alles auch ganz anders denken könnten.

So z. B. iſt das Duo zwiſchen Dido und ihrer Schweſter Anna eine der „hübſcheſten", ausdrucksvollſten, verhältnißmäßig wohlgeformteſten Partien dieſes Aktes, ja der ganzen Oper. Aber der Sinn der Begleitungsfigur:

welche ſeltſamer Weiſe in dem Duo zwiſchen Aeneas und Dido im dritten Akt faſt gleichlautend und zwar im Geſang des Aeneas ſelbſt zu den Worten: „Grands astres, versez sur nous votre lueur benie" wiederkehrt und uns hier noch weniger gefallen kann), die Wendung im 15. Takt, der Uebergang nach C-dur im 21. Takt und eine Menge anderer kleiner Züge, abgeſehen immer noch von einer gewiſſen Gezwungenheit des Ganzen, wollen uns nicht einleuchten, und ſo bleibt der Eindruck, wie ſchon bemerkt, immer ein zwitterhafter.

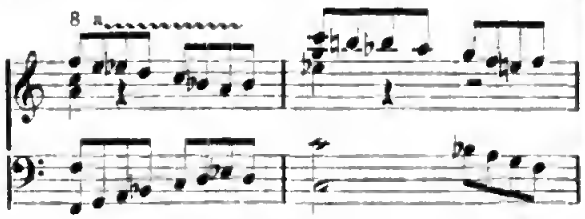
Als eine Probe von dem Talent des Komponiſten für das Burleske mag ein kleines Stück hervorgehoben werden, welches ſich Seite 58 und 59 des Klavierauszuges findet. Es wird ein Aufzug von Matroſen, Baumeiſtern und Arbeitern veranſtaltet, welche von der Königin gebührenden Lohn für ihre Bemühungen um das Gedeihen des kleinen Staates empfangen ſollen. Die Muſik nun, mit welcher Berlioz den Aufzug der Matroſen begleitet, iſt in ihrer burlesken Charakteriſtik in der That drollig. Auch die Muſik, welche den Aufzug der Baumeiſter begleitet, wäre ſo übel nicht. Aber Mancher möchte denn doch die folgende, ſich zweimal wiederholende Stelle:

Digitized by Google



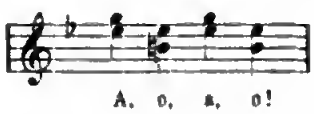
(worüber freilich das große Opernpublikum hinweghört) und den ganzen Schlußpaſſus bedenklich finden.

In dem epiſodiſchen zweiten Akt, welchen ein deſkriptives, ſymphoniſches Orcheſtergemälde ganz und gar ausfüllt, hat es Berlioz auf ein Effektſtück ganz adſonderlicher Art, ein Pendant zu Weber's Wolfsſchluchtsſcene, abgeſehen. Die Bühne ſtellt einen afrikaniſchen Urwald bei Sonnenaufgang vor. Ein myſtiſcher Adagioſatz, deſſen Nebel faſt ſo ſchwer zu durchdringen ſind, wie es das Dickicht eines Urwaldes ſelber ſein mag, verſucht den Eindruck einer ſolchen Scene auf den Beſchauer muſikaliſch zu ſchildern. Najaden erſcheinen und verſchwinden wieder. Wahrſcheinlich haben ſie gelauſcht, ob ſie ſich hübſch allein unter ſich befinden und keine ungezogenen Satyrn in der Nähe ſind, denn bald nach ihrem Verſchwinden erblickt man die holden Flußgöttinen (die nicht ahnen können, daß ein ſehr zahlreiches Publikum ihrem Treiben zuſteht), in einem Baſſin ſchwimmend und ſich erluſtigend. Eine ſchwärmeriſche Melodie begleitet, wie billig, dieſen Vorgang, doch mag ſie auch auf das ſpätere Erſcheinen Dido's und Aeneas' zu deuten ſein. — Jagdhörner ertönen hinter der Scene, deren Klänge die Schönen aus ihren Gewäſſern verſcheuchen und in die Flucht jagen. Jäger ziehen über die Bühne hin. Das Orcheſter iſt längſt aus Adagio in Allegro übergegangen. Nun zieht aber allmählich ein immer heftiger anwachſender Sturm heran und ſo entfeſſelt denn auch der Komponiſt nach und nach die wilden dämoniſchen Geiſter, welche ihm bekanntlich ſo bereitwillig zu Gebote ſtehen. Das Heulen des Sturmes, das Rollen des Donners, das Einſchlagen des Blitzes, das Strömen des Regens wird muſikaliſch, mitunter auch ein wenig unmuſikaliſch geſchildert, denn, um nur ein Beiſpiel zu zitiren, Harmonieſolgen, wie die nachſtehende:



(beide Takte da Capo.)

ſind doch wohl ein wenig ſchwer zu vertragen. — Abermals ſtürzen nach allen Richtungen hin fliehende Jäger über die Bühne. Endlich erſcheint auch des Aeneas Sohn Aſcanius fliehend, und zwar zu Pferde im Galopp, ihm folgen Jäger zu Fuß und zu Pferde. Und nun treten auch Dido und Aeneas auf „faisant tête à l'orage", wie es in der Partitur heißt, alſo dem Sturm Trotz bietend, indem ſie, ganz mit ſich beſchäftigt, ſein Toben kaum bemerken. „Il fait presque nuit" — die Wolken bedecken den Himmel ſo dicht, daß es völlig Nacht geworden zu ſein ſcheint: „Didon et Enée entrent dans la grotte". Das Orcheſter raſt. „Cors et trombes du Théâtre. Deux fanfares ensemble", gibt der Klavierauszug an. Waldnymphen erſcheinen mit aufgelöſten Haaren auf der Höhe der Felſen, Angſtrufe ausſtoßend:



Faunen, Waldteufel und Satyrn treten auf, tanzend und mit dem Rufe: „Italie!" Der Blitz fährt nieder in einen Baum und zerſpaltet ihn. Seine entzündeten Aeſte ſtürzen auf die Scene. Die Faune und Waldteufel ergreifen ſie und tanzen weiter, ſie in den Händen ſchwingend. Dies ſind die Ingredienzien, aus welchen der Dichter-Komponiſt einen, man kann es ſich vorſtellen, hinlänglich betäubenden Trank braut und mit geiſtreicher, kühner, freilich die grellſten Farben und extremſten Mittel nicht ſcheuender Kombination uns ein Gemälde vor die Seele führt, ſo phantaſtiſch, wie nur jemals eines durch die Mittel der Bühne und des Orcheſters zur Darſtellung kam. — Endlich verhallt der Sturm des Orcheſters, dichte Wolken hüllen den ganzen Bühnenraum ein, die ſchwärmeriſche Melodie, deren wir früher gedachten, ertönt wieder, auch eine leiſe Jagd-Reminiscenz läßt ſich im Orcheſter vernehmen, dann Pianiſſimo-Akkorde, die Wolken heben und zerſtreuen ſich wieder, der Vorhang fällt.

Der dritte Akt enthält viel Balletmuſik, der man zuweilen mehr Grazie wünſchen möchte, darunter einen „charakteriſtiſchen", ſtark gewürzten Tanz nubiſcher Sklaven.

„Pikant" und von geiſtreich humoriſtiſcher Erfindung iſt das Matroſenlied, mit welchem der vierte Akt beginnt. Ein anderes Stück dieſes Aktes, ein Duett zwiſchen zwei Schildwachen, welche ſich gegenſeitig das „gute Leben" in Carthago rühmen, und ihren Verdruß

darüber aussprechen, daß sie es ehestens wieder verlassen sollen, macht sich durch einen besondern Galgenhumor bemerklich. Der Komponist hat es seltsamer Weise à la manière hongroise gesetzt; es ist ein kühner, aber gewiß „pikanter" Gedanke, trojanische Soldaten auf afrikanischem Boden ungarische Weisen singen zu lassen.

Doch es kann unsere Absicht nicht sein, den musikalischen Theil dieses Werkes in's Einzelne zu verfolgen, insbesondere da ja doch, wie wiederholt bemerkt, die bloße Lektüre eines Klavierauszuges nur eine dürftige, unzulängliche Vorstellung von der Gesammtwirkung zu geben vermag. Genug, wenn der Leser aus dieser Skizze ein ungefähres Bild von dem Charakter desselben gewonnen hat.

Berliner Musikbericht.

Von Otto Gumprecht.

Rückblick auf die erste Hälfte der Konzertsaison. Die Gesellschaft der Musikfreunde. „Stabat mater" von Friedrich Kiel. Ouvertüre zu „König Lear" von Berlioz — Kammermusikfoiréen. Die jüngeren Brüder Müller — Weber's „Euryanthe" — Mozart's „Cosi fan tutte".

Es bleiben mir zunächst noch einige Ergänzungen übrig zu meinem in den Nummern der „Recensionen" vom 11. Februar und 8. April entholtenen Rückblick auf die erste Hälfte der Konzertsaison. Aus dem Programm der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten Aufführungen, deren Leitung nach der Uebersiedelung des Hrn. v. Bülow nach München an Hrn. v. Bronsart übergegangen, sind als Novitäten für das Berliner Publikum hervorzuheben ein „Stabat mater" von Kiel und die Ouvertüre zu „König Lear" von Berlioz. Der Komponist des ersteren hat durch sein Requiem, über das ich Ihnen vor einigen Jahren berichtete, und welches inzwischen vielfach anderwärts z. B. in Leipzig, Dresden und Prag mit Beifall zum Vortrag gelangt ist, seinem Namen einen guten Klang gegeben. Seine neue Arbeit stellt sich als ein würdiges Seitenstück der älteren dar. Dort wie hier eine poetische Stimmung, ein in unseren Tagen keineswegs landläufiges Produktionsvermögen und eine über alle Mittel des Satzes mit gewandter Sicherheit schaltende Technik. Wenn eine abstrakte Vergleichung dem ersteren Werk den Preis zu erkennen mag, so ist zu bedenken, daß die gewaltigen Bilder vom Weltuntergang, welche dort der Text entrollt, dem Komponisten die Gelegenheit boten, alle Mächte des Tonreichs zu entfesseln, hier dagegen sein Schaffen und Gestalten in einen weit engeren Gefühlskreis gewiesen bleibt. Während Astorga, Steffani, Haydn, Rossini u. A. in ihren „Stabat mater" alle vier Stimmen herbeiriefen, besetzte Pergolese seinen Chor nur mit Frauen, und seinem Beispiel schließt sich auch Kiel an. Die Beschränkung scheint mir durch die Natur des Textes geboten, den eine überwiegend weibliche Empfindungsweise von Anfang bis zu Ende erfüllt, der nicht wie der zweite Artikel des Credo den dogmatischen Gehalt der Passion hervorkehrt, sondern mit rein menschlicher Rührung zum Bild des Gekreuzigten emporschaut. Er trägt den Charakter einer frommen Legende, deren Mittelpunkt die Gestalt der Maria bildet, umgeben von den leidtragenden Frauen. Der Komponist hat seinen Chor dreifach getheilt. Mehrere Abschnitte des Gedichtes sind einzelnen Stimmen in den Mund gelegt. So wird „O quam tristis et afflicta" in der Form eines Sopransolo, „Pia mater fons amoris" als Altsolo, „Virgo virginum praeclara" als Terzett behandelt, das Ganze aber von einem vollzählig besetzten Orchester umrahmt. Was zunächst in der Musik entgegentritt, ist die anschmiegende Treue, mit welcher sie vielfach das bestimmte Gefühlskolorit des Textes, seinen poetischen Madonnenkultus widerspiegelt. Die vornehmsten Muster, um ihr charakteristisches Vermögen zu bilden und zu kräftigen, haben ihr die Werke Cherubini's geboten. Gleich die kurze instrumentale Einleitung wie die beiden so wirkungsvoll aufgebauten ersten Chöre „Stabat mater" und „Cujus animam" erinnern an seine Weise. Der letztgenannte Chor, der in den mannigfachsten Modulationen des Schmerzens das „Pertransivit gladius" wiederholt, krönt den Eindruck durch die düstere harmonische Pracht der Schlußwendung. Zu den hervorragendsten Nummern der Arbeit gehören ferner das innig gehaltene Terzett „Virgo virginum praeclara" und der schwungvolle, von hellem Instrumentalglanz umgebene Schlußchor „Quando corpus morietur". Hinter den Chören stehen die einzelnen Arien an Fülle des Inhalts und Kraft des Ausdrucks beträchtlich zurück. Es bestätigte sich hier wieder eine Erfahrung, die sich uns so oft bei der Betrachtung moderner Kirchenwerke aufdrängt. Verfolgt ist den Neueren jene Tiefe religiösen Empfindens, aus der die einfache, durch sich selbst überzeugende Melodie hervorquillt. Die auf realistische Gegenständlichkeit gerichtete Ausdrucksweise bedarf breiter Formen und eines

Digitized by Google

gehäuften Tonapparates, ſoll ſie nicht hinter ihrem Ziel zurückbleiben.

Die kürzlich auch bei Ihnen zum Vortrag gelangte Berlioz'ſche Ouvertüre zu „König Lear“ brauſte an unſerem Publikum ziemlich ſpurlos vorüber. Sie theilte in dieſer Beziehung das Schickſal aller übrigen hier bisher zur Aufführung gekommenen Werke ihres Urhebers. Gleich die Einleitung beweiſt, daß der Komponiſt mit ſeinem Programm bitteren Ernſt macht. In den Recitativen der Kontrabäſſe (ſie klingen wie eine Parodie jener gewaltigen Monologe des Beethoven'ſchen Genius in der Neunten) poltert der alte Lear, und die weicheren Blasinſtrumente, namentlich die für ſolche zarte Miſſion ſeit dem Fidelio privilegirte Oboe geben der Engelsgeſtalt Cordeliens das Geleite. Mit dem Eintritt des Allegro entſchlüpft aber nicht allein der rettende Faden des Programms unſerer Hand, ſondern man fühlt ſich zugleich in eine Welt verſetzt, in der die ſouveräne Willkür grillenhaften Beliebens jede objektive Schranke durchbrochen und an die Stelle des Organiſchen ein Chaos umherwirbelnder Atome geſetzt hat. Wohin man blickt, nirgends zeigt ſich dem Auge etwas Lebendiges, überall nur Unnatur und Verzerrung, ſtatt menſchlicher Züge und Geſtalten lediglich jene fieberhaften Hallucinationen, mit denen der ſpekulirende Verſtand, ſobald er den angeſtammten Königsthron der ſchöpferiſchen Phantaſie uſurpirt, die Einöde um ſich her bevölkert. Um ſo peinlicher wird der Eindruck durch den Umſtand, daß hinter dieſem wilden Maskenſpiel ein ebenſo energiſcher wie umfaſſender Geiſt hervorſchaut, dem aber jede muſikaliſche Produktivität verſagt blieb. Alles ſoll hier zugerüſtet werden zu einem Brandopfer, wie es größer und gewaltiger noch keines Menſchen Hand der Kunſt bereitet; neben einander geſchichtet liegen die trockenen Scheite, aber das inbrünſtigſte Flehen und mühſeligſte Ringen vermag dem Himmel den zündenden Blitzſtrahl nicht zu entreißen. Man kann die Berlioz'ſche Weiſe kaum vernichtender charakteriſiren, als es ſchon vor vierzehn Jahren Richard Wagner in ſeinem Werk „Oper und Drama“ 1. Band pag. 120 und folgende gethan. Welch' ſeltſames Schauſpiel! Der eifrige Freund und Waffenbruder Liſzt's fällt das künſtleriſche Todesurtheil über Berlioz, den Erfinder der Zukunftsmuſik, und dieſer ſelbſt ſchwört ſich zehn Jahre ſpäter bei Gelegenheit der Pariſer Aufführung des „Tannhäuſer“ in einem emphatiſchen Credo von einer Schule los, deren erſter Prophet er geweſen!

Eine ganze Schaar von Konzertgebern hat ſich auf dem traulichen Gebiet der Kammermuſik angeſiedelt. Alle Arten der letzteren, die Klaviersonate, das Duo, Trio, Quartett u. ſ. w. waren in zahlreichen öffentlichen Produktionen vertreten. Wer allen dieſen Soirées beigewohnt, vermochte in klarem Ueberblick die geſammte Entwicklung der Gattung von Haydn, Mozart und Beethoven bis hinab auf Gade, Raff und Rubinſtein ſich zu vergegenwärtigen. Auf die einzelnen Erſcheinungen einzugehen, verwehrt mir die Fülle des Stoffes, und eine bloße Nomenklatur kann Ihnen nichts nützen. Unter der Menge ähnlicher Veranſtaltungen thaten ſich beſonders die Kammermuſikabende des Pianiſten Hrn. Ehrlich hervor. Sie verdankten dieſe Bedeutung theils der eminenten Technik des letzteren, noch mehr aber ſeiner geiſtvollen, freilich auch hier und da zu pointirender Abſichtlichkeit und anatomiſch zergliederndem Reflektionsweſen hingeneigten Auffaſſung und Behandlung. Das Streichquartett, das im vorigen Winter faſt ganz leer ausgegangen, fand, Dank den Brüdern Müller, die ihr Verhältniß zur Meininger Kapelle gelöſt haben und von neuem Deutſchland konzertirend durchwandern, eine geſicherte Stelle in unſerem öffentlichen Muſikleben. Die Künſtler, über deren Leiſtungen ich Ihnen ſchon bei einer früheren Gelegenheit berichtete, (zwei bis drei Jahre mögen ſeitdem vergangen ſein), lieferten in einer ganzen Reihe von Aufführungen den Beweis, daß ſie inzwiſchen nicht unerheblich fortgeſchritten. Ihr Spiel thut ſich hervor durch jene abſolute Uebereinſtimmung der Auffaſſung und Behandlung, welche lediglich die Frucht langjähriger Uebung und Gewöhnung iſt. In der Handhabung des Tempo, der Abmeſſung der verſchiedenen Stärkegrade, wie in den Schattirungen des Ausdrucks, überall die engſte Solidarität und das innigſte Einverſtändniß. Wenn ich als das Spezifiſche der Ausführung den tadelloſen Fluß und die Abrundung des Enſembles bezeichne, ſo ſoll damit freilich nicht behauptet werden, daß die Leiſtungsfähigkeit der einzelnen Spieler keine Unterſchiede erkennen ließe. Unter den brüderlich verbundenen Inſtrumenten gebührt hier dem Cello der erſte Preis. An Reiz des Tones, wie an Sicherheit der Intonation ſteht die erſte Violine nicht unerheblich hinter ihm zurück. Sein Einfluß ſcheint auch den Vortrag zu beherrſchen, im Ganzen und im Einzelnen folgen die Uebrigen der von ihm ausgegebenen Parole. Die ſchwärmeriſch angehauchte, weich hingegoſſene Empfindungs- und Ausdrucksweiſe unſerer Romantiker iſt die Welt, in der die Konzertgeber am meiſten heimiſch ſind. Die bei weitem günſtigſten Chancen bieten ihnen Mendelsſohn, Schumann und deren Geiſtesverwandte. Den in ewiger Ju-

gend und Heiterkeit lächelnden Gebilden Vater Haydn's bringen ſie nicht jene Friſche und Freudigkeit entgegen, welche der humoriſtiſch naive Charakter dieſer Tonſprache fordert und in den ſpäteren Beethoven'ſchen Quartetten läßt die Aufführung ein weſentliches Element faſt ganz unberührt, ich meine den vollathmigen pathetiſchen Zug, der jene Schöpfungen von Anfang bis zu Ende durchdringt.

Indem ich meinen Bericht über die zweite Hälfte der Konzertſaiſon bis zu deren endgiltigem Abſchluß vertage, wende ich mich zu einem Rückblick auf die Thätigkeit der königlichen Oper während der letzten Monate. Unter die erfreulichſten Gaben derſelben gehörten die Aufführungen von Weber's „Euryanthe“ und Mozart's „Cosi fan tutte.“ Beide Werke, von denen das eine drei Jahre, das andere doppelt ſo lange geruht, gingen endlich wieder neueinſtudirt in Scene. In dem Schaffen unſeres nationalſten Opernkomponiſten bezeichnet die „Euryanthe“, zum mindeſten dem Streben nach, durch die Größe der Intentionen und den Idealismus in der Anlage und Geſtaltung, den Höhepunkt; ihr gebührt deshalb das Vollbürgerrecht auf jeder größeren vaterländiſchen Bühne. In keiner anderen Schöpfung des Tondichters findet man das gleiche, ebenſo ernſte wie bewußte Ringen nach den höchſten Zielen dramatiſcher Kunſt; nirgends liegen allerdings auch die Grenzen, an die ſein Genius gebunden war, ſo offen zu Tage, wie hier. Als erſter umfaſſender Verſuch, die große heroiſch-romantiſche Oper aus rein nationalem Stoff zu ſchaffen, hat dieſe Tonſprache einen unberechenbaren Einfluß auf die Entwickelung der geſammten Folgezeit geübt; in ihr fand Richard Wagner ſchon alle Grundzüge zu ſeinem „Kunſtwerk der Zukunft“ auf das beſtimmteſte vorgezeichnet. Während der „Freiſchütz“ noch mit ſehnſüchtigem Verlangen nach dem klaſſiſchen Ideal zurückblickt, verfolgt die „Euryanthe“ mit rückſichtsloſer Entſchiedenheit die neue Bahn. Jede einzelne Gefühlsweiſe, die ſie angeſchlogen, iſt zu einer Grundtonart in unſerem modernen Empfinden geworden und ſchwingt in tauſendfältigen Modulationen der Luſt und des Schmerzes durch die künſtleriſche Produktion der Gegenwart weiter. — Unter den Darſtellern hatten nur noch zwei ihren alten Platz behauptet: Fr. Harriers als Juhaderin der Titelrolle und Hr. Krauſe als Lyſiart. Jene, mit der die Intendanz neuerdings einen lebenslänglichen Kontrakt abgeſchloſſen, beſitzt alle Eigenſchaften, deren es zur überzeugenden Widergabe des lieblichen, aus Schwärmerei, hinſchmelzender Weichheit und naiver Anmuth gemiſchten Charakters bedarf. Das träumeriſch verſchwimmende „Glöcklein im Thale“ und das im lachenden Feſtſchmuck der Töne prangende erſte Finale gehörten ſchon früher zu dem Reizvollſten, das uns aus dem Munde der Künſtlerin geboten worden. Auch diesmal ergoß ſich die Stimme in den üppigſten Strom des Wohllauts. Im zweiten und dritten Akt war der Ausdruck gegen ſonſt ungleich beſtimmter und intenſiver, die Zeichnung hat an Feſtigkeit, das Kolorit an Glanz gewonnen. In der renitenten Partie des Lyſiart bewies Hr. Krauſe die Sicherheit, die man längſt an ihm kennt und ſchätzt. Das dämoniſche Element widerſtrebt freilich ſeinem Darſtellungsvermögen. Zu den verrufenſten Rollen gehört die der Eglantine. Sie liegt für den Sopran zu tief, für den Alt zu hoch, vernichtet außerdem durch die aphoriſtiſchen Interjektionen der Leidenſchaft, aus denen ſie ſich zuſammenreiht, jede Kontinuität der Stimmung. Der Eifer, mit welchem ſich Frl. Santer der dornenvollen Aufgabe widmete, erwarb ihr ungetheilte Anerkennung. Im Techniſchen wie in der Auffaſſung, überall gewahrte man die ſödlichſte Sorgfalt. In jeder Tonlage gab die Stimme friſch und voll aus. Die haſtig hin- und hergetriebene Modulation fand ſtets die Sängerin wohl vorbereitet. In der Behandlung des Adolar durch Hrn. Woworski überwog das konventionelle Element; zudem wurde der Eindruck durch den gepreßten Klang des höchſten Regiſters getrübt. Der König des Hrn. Betz und die Bertha des Frl. Gericke fügten ſich angemeſſen dem unter Taubert's Leitung trefflich abgerundeten Enſemble ein, ebenſo Orcheſter und Chöre.

Bei der erneuerten Darbietung von Mozart's „Cosi fan tutte“ wurde leider abermals die Schneider'ſche Bearbeitung zu Grunde gelegt. Man kann nur Jahn Recht geben, wenn er ihr gegenüber bemerkt: „Bei dieſer Verkehrung wird nicht allein den Mädchen durch die Art, wie ſie auf den beleidigenden Scherz eingehen und ihn erwidern, die gleiche Unzartheit aufgebürdet, die kaum weniger Uebel iſt als die Schwachheit, ſondern die muſikaliſche Charakteriſtik wird gänzlich zerſtört, indem die Mädchen jetzt nur zum Schein äußern ſollen, was die Muſik ganz ernſtlich meint, ein Zwieſpalt, der mitunter ganz unerträglich wird. Noch dazu wird das zweite Finale durch die veränderte Kotaſtrophe verſtümmelt, indem die artige Partie fortbleibt, in welcher die Männer an die von ihnen geſpielte Rolle erinnern“. Nachdem die verſchiedenen Verſuche, das Libretto zu korrigiren, fehlgeſchlogen, erſcheint es wohl am gerathenſten,

Digitized by Google

zu dem urſprünglichen Text zurückzukehren; vergilt doch die Muſik durch den Adel der Formen, durch ihre quellende Fülle, ſpielſelige Anmuth und bezaubernde Süßigkeit das kleine Opfer tauſendfach, wenn wir es über uns gewinnen, zu der dramatiſchen Harmloſigkeit gute Miene zu machen, welche bis in dieſes Jahrhundert hinein zur Maskenfreiheit der italieniſchen Bühne gehörte. Bei dieſer restitutio in integrum wäre aber auch das Seccorecitativ wieder in ſein altes Recht einzuſetzen. Die meiſten Inkonvenienzen des Libretto, welche der Realismus des geſprochenen Wortes ſteigert, werden gemildert, wenn der Geſang von Anfang bis zu Ende den Platz behauptet. Nicht durchaus zum Vortheil des Werkes waren die drei Frauenrollen neu beſetzt. Der Fiordiligi der Fr. Harriers erſchien der Bravourſtyl der älteren italieniſchen Oper bei weitem nicht ſo geläufig, wie ihrer Vorgängerin Fr. Köſter. Der Dorabella des Frl. Santer fehlte trotz redlichen Bemühens die rechte Leichtigkeit und Eleganz, und für die Partie der Despina, ehedem eine Zierde im Repertoir der Turzek, gehen der Stimme des Frl. Gericke alle liebenswürdigeren Eigenſchaften ab.

Schweriner Theaterbericht.

„Um die Krone", Luſtſpiel in 5 Akten von G. zu Putlitz. Haaſe's Gaſtſpiel.

E. H. Die Saiſon unſeres Hoftheaters iſt durch den plötzlichen und höchſt betrübenden Todesfall der allgemein verehrten Frau Großherzogin Anna ſchleunigſt beendet, und wo wir Feſtgenüſſe der Kunſt erwarteten, herrſcht nun das dumpfe Schweigen der Trauer. Ich habe daher nur noch ſchließlich zu berichten über eine Novität zugleich des deutſchen und unſeres Repertoirs und über das Gaſtſpiel des Hrn. Haaſe. Die gedachte Bereicherung des Repertoirs beſteht in einem neuen fünfaktigen Luſtſpiel unſeres Generalintendanten G. zu Putlitz: „Um die Krone", welches am 2. April auf unſerer Hofbühne ſeinen Lauf über die deutſchen Bühnen begann. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Der Dichter ward ſchon nach dem dritten Akte ſtürmiſch gerufen, die Hauptdarſteller nach jeder größeren Scene, und es brach ſich der Applaus bei einzelnen überraſchenden Wendungen der wechſelvollen und höchſt geſchickt angelegten Handlung wie von ſelbſt Bahn. Gewiß, wir dürfen uns glücklich ſchätzen, dieſes anmuthige Spiel, das den Scherz der Intrigue ſo graziös mit dem Reiz ernſten Lebens und geſchichtlichen Intereſſes zu umgeben weiß, zuerſt bei uns geſehen zu haben. Es wird ſeinen Weg über die deutſchen Bühnen bald machen.

Die Handlung fällt in die intriguenvolle Regierungszeit der zweiten Katharina, ſpeziell in's Jahr 1764. Wem die Wahl dieſes geſchichtlichen Stoffes an ſich als ein Mangel erſcheint, der vergißt, daß die Kaiſerin neben den wüſten Zügen eines verwildernden Lebens auch ihre großen und welthiſtoriſch eingreifenden Eigenſchaften hatte, welche ihrer Regierungszeit eine dauernde geſchichtliche Bedeutung ſichern und wenigſtens den Boden eines hiſtoriſch intereſſanten Intriguenſpiels wohl zu gründen geeignet ſind. Die Fabel des Luſtſpiels baut das geſchichtliche Räthſel, wie Katharina dem einſt geliebten und gegen den herrſchenden Fürſten Gregor Orloff zurückgeſetzten Grafen Stanislaus Poniatowski zur polniſchen Krone verhilft, auf eine Wette, die, höchſt bezeichnend für den dualiſtiſchen Charakter der Kaiſerin, die Krone gegen die Herrſchaft der Leidenſchaft einzuſetzen wagt. Es gilt für Poniatowski, ſich bis zum Ablauf von 24 Stunden ein Herz zu erwerben und mit ihm eine Krone zu gewinnen oder ſein Leben preis zu geben. Die Kaiſerin wandelt in dieſem Wagniß wiedererwachender Leidenſchaft ſchwankend bis zum Ende dahin und eine wahre Fluth kleiner und höchſt geiſtvoll angelegter, ſtets wechſelnder und doch kaum vorausgeſehener Intriguen durchkreuzt die Hauptintrigue, bis die Entſcheidung, die für die Kaiſerin auszufallen ſcheint, noch in dem letzten Augenblicke für Poniatowski umſchlägt, der zwar nicht des Weibes Herz, aber das des wackern Feindes, des Orloff, durch Unerſchrockenheit und Edelmuth gewann, und wenn nicht die Krone der Reußen mit dem beſiegten Herzen der Kaiſerin, ihr doch mit der reinen Jugendliebe der aus königlichem Stamm entſproſſenen Sophia Czartoryska die Krone des polniſchen Vaterlandes erringt.

Die Handlung wirft ihr glänzendes Farbenſpiel auf ein leidenſchaftlich bewegtes Feld, und der Glanz dieſes wechſelnden Lebens iſt kein bloßer Schein, er ſtrahlt eine Tiefe innerer Vorgänge zurück. An den kleinen Intriguen nimmt das junge Fürſt Daſchkoff'ſche Ehepaar einen ergötzlichen Antheil. Die Anmuth der muthwilligen, geiſtvollen Fürſtin Daſchkoff durchzieht das Stück von Anfang bis zu Ende, und der eiferſüchtige düpirte Gemahl wird von einer komiſchen Situation in die andere geworfen, ſo daß wir uns von vorn herein der glücklichen Löſung der allerdings oft für ein Luſtſpiel recht ernſten Konflikte getröſten können. Eine komiſchere

Digitized by Google

Situation iſt kaum denkbar, als die, wo der junge Ehemann ſich die Verſchlingung der Fäden der Intrigue nicht anders zu erklären vermag, als durch die Annahme einer glühenden Liebe der Kaiſerin zu ihm. Er ſtürzt ihr zu Füßen und lehnt die Gnade mit der Verſicherung ab, daß er durch anderweitige Liebe, durch die Liebe — zu ſeiner Gemahlin dauernd okkupirt ſei.

Das Perſonal unſeres Hoftheaters, welches dieſes lebendige und nicht leichte Spiel in wenigen Proben und in einem Zeitraume von noch nicht acht Tagen in einer Weiſe einſtudirte, daß es die drängende Haſt kaum verrieth, zeigte auf's Neue, daß es ſeinem verehrten Intendanten gern und freudig jeden Wunſch erfüllt und ſich ſelbſt dadurch in raſtloſem Streben zu ehren weiß. Wir dürfen deßhalb heute keinen ſpeciellen Tadel für die Mitwirkenden bereit halten, wir ſprechen vielmehr den Hauptdarſtellern unſern Dank aus: Fr. Otto Martineck (Katharina II.), Frl. Röckel (Fürſtin Daſchkoff) und Frl. Böttticher (Sophia Czartoryska), ſowie Hrn. Feltſcher (Gregor Orloff), Hrn. Bethge (Poniatowski) und Hrn. v. Horar (Fürſt Daſchkoff).

Hrn. Haaſe ſahen wir zunächſt als Königsleutnant. Hat uns das Gutzkow'ſche Luſtſpiel auch niemals großes Intereſſe abgewinnen können, da es, wie faſt kein anderes Stück eines renommirten deutſchen Dichters, auf blendenden Schein und unwahre Kombinationen berechnet iſt, die dem Schauſpieler nur momentanen Erfolg zu ſchaffen im Stande ſind, ſo iſt doch die Perſon des Königsleutenants nun einmal eine eingebürgerte Gaſtſpielaufgabe, die wenigſtens das Gute hat, daß ſie den Umfang zur Zeichnung einer ganzen Perſönlichkeit gewährt. Hr. Friedrich Haaſe weiß die Rolle in dieſer Rückſicht glänzend für ſich auszubeuten. Miene, Haltung, Wendung, jede Bewegung, jeder Schritt zeichnen den überlegenen Repräſentanten ſeiner Nation, wie viel mehr das beredte Wort der doppelten Zunge, die in rapider Schnelligkeit die eigene Sprache in prononcirteſter Aechtheit zu beflügeln wußte und mit gehemmter Lebendigkeit die fremde Sprache charakteriſtiſch genug radebrechte. Zu all' der Gewandtheit war die Bewegung in jeder Weiſe bezeichnend, kurz und energiſch, voll und ſo eigenthümlich, wie das Wort, das von dieſen Lippen ſtrömte. Die äußere Erſcheinung kommt dabei dem Gaſt weſentlich zu ſtatten, der die lebhaft ſprechende Phyſiognomie, den ſchlanken, ſchmal aufgebauten Körper wohl zu koſtümiren verſteht, fein, vornehm und, was für den Mangel Gutzkow'ſcher Charakterzeichnung wichtig iſt, — ſentimental bis in die Fingerſpitze der zart gebauten Hand. Jeder Königsleutnant, beſonders aber Hr. Haaſe, thäte indeſſen gut, wenn er dem Publikum über dieſe Scenen ſanfteſter Sentimentalitäts-Anwandlungen, ſo raſch wie möglich hinweg hälfe, — denn ſie ſind in ihrer Unwahrheit peinigend langweilig. Daß Hr. Haaſe in ſo kleidlicher Aufgabe gefiel und mehrfach gerufen wurde, verſteht ſich von ſelbſt, — das Stück ſelbſt mißfiel, wie nie zuvor. Als Chevalier Rocheſerrier in „Eine Partie Piquet" führte uns Hr. Haaſe eine ſeiner glänzendſten Chargen vor; ſein Spiel mußte das hieſige Publikum um ſo mehr intereſſiren, als daſſelbe dieſe Rolle in völlig abweichender Geſtaltung zu ſehen gewohnt war, — von Hrn. Gliemann, der in ſeiner Zeichnung ohne unnöthige Zuthat wenigſtens ebenſo großen Erfolg erzielte. Ihm war die Empfindlichkeit und vornehme Zurückhaltung des leicht gekränkten Edelmanns, deſſen ehrenhafte Geſinnung ſich überall kund gab, Hauptzug der Charakteriſtik. Hr. Haaſe vergaß dieſe Züge nicht, brachte jedoch eine Menge nicht gerade nothwendiger Zugaben in ſein Bild, die ihm zweckdienlich ſcheinen mochten, jedenfalls aber jene Hauptzüge verdeckten. Dahin gehört die Gebrechlichkeit hohen Alters, Podagra, Kurzſichtigkeit ꝛc. ꝛc. Der Virtuos will nun einmal noch komplicirtere Geſtaltungen, als der Dichter von ihm begehrt. Die Leiſtung ward übrigens, wie ſich bei ſolcher Fertigkeit des Spiels von ſelbſt verſteht, überaus günſtig aufgenommen. Aehnlich war die Aufnahme des Baron Klingsberg, dieſer recht veralteten Charge, und der diametrale Gegenſatz zu dieſen Rollen war die des Sir Bernhard Harleigh in dem franzöſiſchen Machwerk: „Sie iſt wahnſinnig." Wenn uns auch das Spiel des Hrn. Haaſe in dieſem Stück auf das tiefſte zu erſchüttern wußte, wenn wir ſeine Darſtellung auch bis auf den feinſten Zug der Durchführung, namentlich in der unübertrefflichen Mimik, bewundern müſſen, ſo iſt eben das treffendſte Spiel in der gedachten Rolle doch auch das geeignetſte, uns die Nutzloſigkeit der Aufregung dieſes überaus erbärmlichen Stückes recht klar vor Augen zu ſtellen, — ja, man möchte ſagen, daſſelbe erfüllt den entgegengeſetzten Zweck eines Kunſtwerks ſo gründlich, daß es uns nicht einmal für wenige Minuten zu erheitern oder zu erheben, ſondern für lange zu beängſtigen, für den Moment des gegenwärtigen Spiels aber zu vernichten droht.

Alles in Allem iſt und bleibt es ein traurig Ding um das Kunſtvirtuoſenthum. Es untergräbt nicht nur Kunſt und Geſchmack, es leitet auch die Einzelkraft, die zu hohen Dingen beſtimmt ſchien, irre und verleidet uns ſelbſt ihren Genuß. Die treue Kopie der Natur, —

Digitized by Google

ſelbſt der erſchreckendſten Nachtſeite derſelben, des Wahnſinns — iſt nicht das Feld der Kunſt und ſteht in demſelben odiöſen Verhältniß wie Kunſt und Kunſtſtück.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

27. April — 3. Mai: „Lucrezia Borgia“. — „La figlia del Reggimento“ (2 Mal). — „La Sonnambula“ (2 Mal). — „Don Pasquale“. — „La forza del destino“. Oper in 4 A., Text von Piave, Muſik von Verdi, neu.

Eine Schickſalsoper, wie es einſtens Schickſalstragödien gegeben hat! Ein liebendes Paar will fliehen, die Donna aber fühlt einige Bedenken in ſich aufſteigen und ſehnt ſich nach dem Anblick ihres Vaters, der ihr ſoeben im Schlafrock gute Nacht geſagt. Ueber dieſe Bedenken und dieſes Sehnen vergeht ein langes Duett, welches dem Vater gerade noch Zeit läßt, die Liebenden zu überraſchen und die Entführung zu verhindern. Bitterer Wortwechſel zwiſchen ihm nnd dem Entführer; dieſer wirft ſeine Piſtole von ſich, um zu beweiſen, daß er keine böſen Abſichten hege; der Beweis ſchlägt aber fehl, die Piſtole geht los und trifft tödtlich den armen Alten, welcher ſofort ſterbend ſeiner Tochter flucht. Aus dieſem böſen Zufall nun entſpinnt ſich das weitere Schickſal aller Betheiligten, was Hr. Piave „la forza del destino“ zu nennen beliebt. Die unglückliche Tochter irrt einſam, in Männertracht, umher und findet endlich Zuflucht in einem Kloſter; ihr Geliebter ſeinerſeits ſcheint nicht minder einſam und nicht minder unglücklich, nur daß er die Soldatenkarriere durchmacht, bevor auch er in die Kutte geſteckt wird. Mittlerweile iſt aber ein Sohn des zufällig Ermordeten aufgetaucht, der geſchworen hat, an ſeiner Schweſter und ihrem Verführer den Mord zu rächen, mit letzterem aber einſtweilen unbekannter Weiſe Freundſchaft ſchließt. Erſt im letzten Akt finden ſich Alle, die einander ſuchten: nun folgt ein Zweikampf der beiden Männer, der rachewüthende Bruder wird von ſeinem Gegner niedergeſtreckt, die Schweſter kommt aus einer Einſiedelei, um dem tödtlich Verwundeten beizuſtehen, erkennt in ihm ihren Bruder und wird von dieſem in einer Umarmung — erſtochen. Mit dieſem gräßlichen Vorgang ſchließt die Oper, und der Librettiſt meint wohl damit der „forza del destino“ genug gethan zu haben. Mehrfache Dunkelheiten in der Entwicklung der Motive, ferner die Epiſode der Zigeunerin und die Einflechtung der Volksſcenen laſſen vermuthen, daß wir es mit der Bearbeitung eines Schauerromans zu thun haben. Daher, wie immer in derlei Fällen, eine gewiſſe Lückenhaftigkeit. An packenden Situationen und grellen Effekten iſt indeſſen, wie man unſeren kurzen Andeutungen entnehmen kann, kein Mangel, der Librettiſt hat ſomit nach einer gewiſſen kraß-romantiſchen Richtung hin ſeine Schuldigkeit gethan.

Zu dieſem Schauerſtoff hat nun Maeſtro Verdi eine Muſik geſchrieben, welche zwar keine Anſprüche auf vielfache Sympathien im Publikum erheben darf, für den ſpeziellen Muſikfreund aber und den aufmerkſamen Beobachter des Entwicklungsganges ſeines Talentes von bedeutendem Intereſſe iſt.

Konnte ſchon im „Ballo in Maschera“ jene Wendung in Verdi's Manier, deren Anfänge bereits im „Rigoletto“ und im „Trovatore“ bemerkt wurden, ganz entſchieden konſtatirt werden — wir meinen die Wendung von der rohen, aber melodiöſen italieniſchen Schablone zu der erfindungsärmeren, aber charakteriſtiſchen und theilweiſe maßvollen und edleren Geſtaltung in mehr neufranzöſiſcher Art — ſo iſt dies in doppeltem Sinne an unſerer neueſten Verdi'ſchen Bekanntſchaft zu bemerken, in gutem, wie in üblem Sinne. „La forza del destino“ iſt eben weit ärmer an ſchönen, oder auch nur prägnanten Gedanken, als Alles, was wir bis nun aus Verdi's Feder kennen, zugleich aber auch weit weniger lärmend, weit ſorgfältiger gearbeitet, weit mehr „Situationsmuſik“, wenn wir mit einem Wort ihr weſentliches Element bezeichnen ſollen. Wir erblicken darin gleichzeitig einen Fortſchritt in Verdi's muſikaliſcher Bildung, faſt eine Umkehr in ſeiner Einſicht von dem Weſen der Kunſt, — zugleich aber einen Erfindungsbankrott, der die beſten Intentionen zur Unwirkſamkeit verurtheilt. Es bleibt eben immer eine bedenkliche Sache um das ſogenannte „beſſere Streben“, wenn es nicht durch ein Aequivalent an praktiſch ausgiebiger Wirkungskraft gedeckt wird. Es iſt ſehr ſchön von Meiſter Verdi, wenn er in ſich geht und ſich, mit ſeiner unleugbaren Effekt- und Bühnenkenntniß, dem Charakteriſtiſchen zuneigt; nur mit dem Opfer jeglicher Melodie, jedes friſchen ſinnlichen Eindrucks wollen wir dieſe italieniſche Gelehrſamkeit nicht erkaufen. Abermals müſſen wir hier an Richard Wagner denken, den wir in Deutſchland dieſelben tendenziöſen Wege, nur mit mehr Bewußtſein und Selbſtgefühl, wandeln ſehen.

Digitized by Google

In der That iſt die neue Verdi'ſche Oper in zahlloſe Recitative und Arioſo's zerhackt, welche zu der einſtigen italieniſchen Eintheilungsſchablone nahezu einen Gegenſatz bilden. Dadurch aber, daß man etwas Ueberlebtes oder auch ganz Verfehltes einfach auf den Kopf ſtellt, wird dem Uebel gewiß nicht abgeholfen. So kann denn Verdi dem Schickſal nicht entgehen, mit ſeinen neueſten charakteriſtiſchen „Opern-Dramen" einfach langweilig zu werden, zum mindeſten dem größeren Theil des Publikums war dieſe undramatiſchſte aller Empfindungen offenbar die nächſtliegende. An ſchönen Einzelſtellen fehlt es der Oper allerdings nicht; dazu rechnen wir die ſtimmungsvolle Eingangsſcene der Oper und überhaupt den größten Theil der erſten Sopranpartie (Leonora), namentlich ihren Geſang vor der Kirche (A. 2, Sc. 5) leiſe unterbrochen bald und bald begleitet von den aus der Kirche tönenden heiligen Geſängen, ein ſchön empfundener, dabei maß- und ſtylvoll ausgedrückter Moment, ferner manche Stellen aus den Tenor-, Bariton- und Baßpartien; endlich iſt auch die mitunter charaktervolle, faſt durchweg diskrete Inſtrumentirung hervorzuheben. Am ſchwächſten ſind — wie immer bei dem nie lächelnden Maeſtro — die komiſch oder doch luſtig ſein ſollenden epiſodiſchen Beſtandtheile der Oper, mit etwaiger Ausnahme höchſtens des Rataplan-Chors mit Solo, der zwar trivial, aber doch einigermaßen friſch einhermarſchirt.

Die Aufführung war eine durchweg ſorgfältige. Zu obenan ſei diesmal der Dekorateur Hr. Brioschi und beſonders die im zweiten Akt vorkommende Kirche im Gebirge iſt von ſeltener, ſtimmungsvoller Schönheit. Chor und Orcheſter, unter Hrn. Eſſer's Leitung, griffen ebenfalls tüchtig ineinander, wenn auch mehr Bewegung auf der Bühne nicht vom Uebel wäre; die Soliſten endlich waren nach Kräften bemüht, ihren Aufgaben zu genügen; daß dieſe Kräfte keine genialen, oder auch nur ungewöhnlich wirkſamen ſind, dafür können ſie ja nicht.

Fr. Galleti bewährte ſich als eine achtbare Sängerin, ohne moderne Unarten, wie Schleifen der Töne, Tremoliren. u. dgl. m., nicht ohne Empfindung, wohl aber ohne Schwung und imponirende Leidenſchaft, gleichwie ihre Stimme, in der Mittellage von mildem, reinem Klang, den heroiſchen Anforderungen der Partie nicht gewachſen iſt. Daß Fr. Golleti verurtheilt war, ſich in Männerkleidern und dann in der Mönchskutte zu zeigen, fordert unſer Bedauern heraus; ſie wußte indeſſen die Hinderniſſe, die ihre Geſtalt ihr entgegenſtellt, möglichſt zu verdecken.

Fr. Volpini gab die junge Zigeunerin recht friſch und luſtig, im Geſang mehr keck als korrekt, im Spiel etwas trivial, aber wirkſam.

Von den HH. Graziani, Pandolfini und Angelini entwickelte erſterer am meiſten Wärme und ſo viel Schmelz, als ſeine gegenwärtigen Stimm-Mittel es geſtatten; Hr. Pandolfini war eifrig bemüht, ſeiner Rolle irgend eine Färbung zu geben; auch er hat Wärme und tremolirt mit mehr Beſcheidenheit als im vorigen Jahr; am meiſten aber erfreute Hr. Angelini mit ſeinem geſunden, volltönenden Organ und ſeiner ſicheren, edlen Geſangsweiſe, ſowie auch mit ſeiner muſterhaft deutlichen Ausſprache.

Der Beifall indeß, den die Bemühungen der Sänger, ſowie die Oper an ſich fanden, war ein ziemlich ſpärlicher, daher der letzteren wohl ſchwerlich ein langes Leben auf unſerer Bühne prognoſticirt werden kann.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Fr. Birch-Pfeiffer's Abſchied. „Sardanapal". Vorſtadt-Repertoir.) Im k. Schauſpiel nahm Fr. Birch-Pfeiffer den 20. April d. J. in dem von ihr verfaßten und ihr vom Könige zum Benefiz bewilligten Stück „Die Familie" als Frau Brunn von der Bühne Abſchied. Das gut beſetzte Haus begrüßte die Scheidende und begleitete deren Darſtellung während des Abends mit freundlicher Theilnahme. Am Schluß, mit der üblichen Blumen- und Gedichtſpende geehrt, dankte Fr. Birch-Pfeiffer für Ehre und Gunſt und ließ uns hoffen, daß, wenn auch die Schauſpielerin von den weltbedeutenden Brettern ſich zurückziehe, die Schriftſtellerin noch keineswegs geſonnen ſei, ihre dramatiſche Feder niederzulegen. Da bereits die „Recenſionen" eine Lebensſkizze der Künſtlerin bei Anlaß ihres 50jährigen Jubiläums (13. Juni 1863) gebracht haben, ſo können wir uns darauf beſchränken, auszuſprechen: Fr. Birch-Pfeiffer war eine verſtändige Schauſpielerin, eine umſichtige Direktrice und eine bühnengewandte Schriftſtellerin, zugleich eine Frau, die ihr Herz, galt es Rath und Hilfe, auf dem rechten Flecke trug. Sei ihr Lebensabend ein freundlicher! — Mitten im Gaſtſpiel Hrn. Niemann's, der noch den Tannhäuſer, Manrico, Raoul und Joſef ſang, gab man im Opernhauſe den 24. April zum erſten Male: „Sardanapal", großes hiſtoriſches Ballet in 4 Akten und 7 Bildern von Paul Tagliani, Muſik von Hertel. Wer es vorzüglich liebt, ſich an einer äußerſt glanzvollen Ausſtattung zu erlaben, dem wird dieſe Byron-Taglioni'ſche Kompoſition vielleicht vollauf Genüge thun. Im Ganzen iſt das neue Ballet ein Schauwunder, reichlichſt durch Pantomimen,

Digitized by Google

Tanz, Gruppen, Dekorationen und Maſchinerien illuſtrirt. Den Schluß des „hiſtoriſchen“ Ballets bildet, wie in Byron's „Sardanapal“, ein flammender Scheiterhaufen (ſollte vielleicht darum das Ballet geſchrieben ſein?), der zuletzt alle pruntende Pracht und Herrlichkeit verſchlingt und aus deſſen Aſche nur die Namen übrig bleiben: Taglioni, Grapius, Daubner, Ebel und Marie Taglioni, nebſt dem Karps de Ballet. — Die Wilhelmſtadt brachte zum Beſten des Militär-Kurhauſes in Warmbrunn Gutzkow's „Zopf und Schwert“ zur einmaligen Aufführung; Hr. Hein (Friedrich Wilhelm I.) löſte ſeine Aufgabe angemeſſen. Zu demſelben Zwecke wußte es Hr. Hendrichs höheren Orts durchzuſetzen, den Huga in Müllner's Trauerſpiel „Die Schuld“ zu ſpielen. Frl. Radtke gaſtirte daſelbſt einmal als Jane Eyre. Kaliſch's Poſſe „100,000 Thaler“ wird nächſtens in neuer Bearbeitung erſcheinen. Neugierig können derlei Bearbeitungen wahl niemand mehr machen. Bei Wallner gab man zum erſten Male: „Ein ſchlechter Menſch“, Luſtſpiel in 3 Akten von Rafen, das wir verhindert waren zu ſehen; es fall leidlich angeſprochen haben. Neu: „Kammerwahlen im Karneval“, „Il bacio“, van Raſen. Bei Meyſel: „Venus und Tannhäuſer“. Bei Callenbach: „Die Gaukler van Berlin“. In der Vorſtadt: „Der Trödler“. Bei Krall: „Mephiſtophèles chez les Napées“, „Le pardon de Bretagne“. Im Allgemeinen leeren ſich ſchon alle Berliner Theater; die Winterſaiſan iſt geſchloſſen, der Frühling und Sommer naht, und die Zeit der bunten Gaſtſpiele beginnt.

F. Prag. (Debüts und Gaſtſpiele. Frl. Cauqui. Novitäten. „Die ſchöne Helena“). Durch den Abgang mehrerer Opernmitglieder iſt unſere Bühne wieder bei dem unruhigen Stadium der Debüts angelangt, und gleichzeitig hat auch die Gaſtſpielſaiſan begonnen. Die Oper verlar außer den jüngſt Genannten nach die Mezzoſopraniſtin Frl. Minoll und die Soubrette Frl. Wintler. Von den neuengagirten Mitgliedern gaben als Antrittsrollen die Primadonna Frl. Schneider die Aliee in „Robert der Teufel“ und der Baritaniſt Hr. Eghardt den Luna im „Trobadaur“. Die Debüts bezweckten die Beſetzung der Fächer des Heldentenors, des zweiten Baß, des lyriſchen Tenors, der Altiſtin und Soubrette. Als Robert und Manrica im „Troubadaur“ trat Hr. Graß aus Brünn auf, doch läßt ſich nach beiden Rollen ein endgiltiges Urtheil über ihn nicht abgeben; denn am erſten Abend beherrſchte ihn eine ſtete Befangenheit, am zweiten wurde er total heiſer, ſo daß ein anderer Debütant, Hr. Feltèr, vom dritten Akte an ſeine Partie übernehmen mußte. Für das Fach des zweiten Baß debütirte Hr. Larrmann aus Graz als Plunkett in „Martha“ und Bertram in „Robert“ mit gutem Erfolge; Organ und Erſcheinung ſind zwar nicht anſehnlich, aber für das Fach ausreichend, dazu kömmt eine ſolide Geſangsbildung und ein angemeſſenes Spiel. Auch das Fach des lyriſchen Tenors ſoll nun neben Hrn. Bernard eine lange entbehrte gute Beſetzung erhalten; hier verſuchten ſich Hr. Neudalt aus Linz und Hr Feltér, ein ehemaliges Mitglied unſerer Bühne. Hr. Neudalt gab den Lyanel in „Martha“, Raimbaut in „Robert“ und Chateauneuf in „Czar und Zimmermann“ und gefiel durch ſeine hübſche Stimme und ausdrucksvolle Vortragsweiſe; abzurathen wäre nur ein jeweiliges Farciren. Hr. Feltér ſang in der zweiten Hälfte des „Troubadaur“, ſowie den Almaviva im „Barbier“; wir kannten nicht bemerken, daß er ſich in Bezug auf ſeine frühere Gewohnheit, zu tremoliren und getragene Stellen abſatzweiſe vorzutragen, irgendwie verändert habe. Vortheilhaft macht ſich ſein an ſich angenehmes Organ nur in Farcemomenten geltend. Die Altiſtin Frl. Perechan aus Brünn gab die Nancy in „Martha“ und Azucena; die zweite Leiſtung war beſſer und ließ das ziemlich volle und tiefe Organ mehr hervortreten. Wünſchenswerth wäre eine größere Wärme in Spiel und Geſang. Endlich gab die Soubrette Frl. Panacha aus Stuttgart die Marie in „Czar und Zimmermann“ mit geringem Erfolge. Wie es heißt, iſt vom Herbſte an Frl. Brenner wieder engagirt. — Die Gaſtſpielſaiſan wurde glänzend mit Frl. Cauqui eröffnet, welche vom 18. bis 30. April fünf Mal im Landes- und zwei Mal im Neuſtädter Theater auftrat Ihr Erfolg war ein außerordentlicher, das Publikum ſtets zahlreich vertreten und enthuſiaſtiſch geſtimmt, auch Blumenſpenden fehlten nicht. Frl. Cauqui brachte theils ganze Ballette wie „Des Malers Traumbild“, „Giſela“, „Esmeralda“ (2 Mal), theils einzelne Tänze, namentlich Pas des cerises und Csárdas. Die Erwartung, welche man der Künſtlerin entgegen brachte, wurde nach übertroffen; denn ihre Technik, Gewandtheit und Grazie wetteifern mit ihrer ſeltenen Ausdauer und rapiden Kühnheit. Ihre mimiſche Kunſt entfaltete ſie nicht ſo ſehr als Giſela, die ſich ergreifender wohl denken ließ und auch von Frl. Friedberg gegeben wurde, als in Esmeralda. Der Balletmeiſter Hr. Paul und der neuengagirte Tänzer Hr. Halzer unterſtützten die Künſtlerin wacker, ebenſo Frl. Oetzelberger; dagegen ſtachen die Leiſtungen des Ballettarps zu ſehr von der Gaſtin ab. — Unter den Novitäten iſt Offenbach's „Schöne Helena“ hervorzuheben, mit welcher das Neuſtädter Theater am 17. April eröffnet wurde; im Ganzen gefiel ſie, ohne aber eine Repertoirfähigkeit wie die des „Orpheus“ zu verſprechen. Dazu fehlen ihr die friſche Originalität der Muſik und das Geiſtreiche des Textes. Ueberhaupt kann von einem Werthe der „Schönen Helena“ nicht die Rede ſein; es handelt ſich nur darum, ob die Zweideutigkeiten und ausgeſprochenen Frivolitäten Anklang finden, die Koſtüme gefallen, und nebenbei erſt, ob auch die gefälligen Melodien ihre gewohnte Wirkung nicht verfehlen. Das Erſte nun war bei unſerem Publikum nur theilweiſe der Fall, mehr gefiel Ausſtattung und Muſik. Die Aufführung war meiſt gut, beſonders fand ſich die Mezzoſopraniſtin der Oper, Frl. Flies, in die Titelrolle; bei aller Koketterie, mit der ſie die alle ihre Verirrungen mit dem Verhängniß entſchuldigende Königin ausſtattete, ſuchte ſie ihr doch ein Mäntelchen von Ehrbarkeit umzuhängen und auch dieſes Deckmantels entledigte ſie ſich in der pikanten Traumſcene decent genug. Im Geſange war ſie hinreichend. Hr. Bernard war geſanglich ein tüchtiger Paris; nur kehrte er das läppiſche Weſen des Prinzen zu ſehr hervor. Echt komiſch war Hr. Beringer (Menelaus), ein draſtiſches Bild des geplagteſten Ehemanns. Außerdem ſind die HH. Eichenwald (Agamemnon) und Lück (Kalchas), ſowie Fr. Rahrbeck (Klytemnäſtra) zu nennen. Die weiteren Darſtellungen übten eine im Verhältniſſe zur erſten nur mäßige Zugkraft aus. Kleinere Novitäten waren das einaktige Luſtſpiel „Excellenz“ oder „Der Backfiſch“ von Bauernfeld, das „patriotiſche“ Gemälde, „De-

Digitized by Google

ſterreicher in Schleswig" von Anton Langer und das zweiaktige Luſtſpiel „Junge Männer, alte Weiber" von Auguſt Apel. „Excellenz" hatte einen guten Erfolg, die liebenswürdige Schreibart Bauernfeld's hat ſich auch hier nicht verleugnet, obgleich den Figuren die Abgeſchloſſenheit fehlt. Der Dichter der Priska in den „Kriſen" hätte früher den „Backfiſch" viel charakteriſtiſcher geſtaltet. Geſpielt wurde ſehr gut, beſonders von Frl. Rottmayer und den HH. Haſſel, Hallenſtein und Kühns. Langer's Stück ging faſt ſpurlos vorüber, nicht viel mehr wirkte „Junge Männer alte Weiber", welches Luſtſpiel das Thema von Lederer's „Geiſtige Liebe" breit ausführt. — Im Schauſpiel aſpirirte Hr. Weiſe aus Graz auf das Fach des Heldenvaters, welches durch Fiſcher's Abgang erledigt iſt, und gab den Montjoye und den Herzog in den „Karlsſchülern". Hr. Weiſe beſitzt hübſche äußere Mittel, Routine und richtiges Verſtändniß, vermag den pathetiſchen Ton feſtzuhalten und hätte höchſtens die Betonung einzelner Wörter zu verbeſſern; er wäre alſo im Ganzen eine gute Acquiſition, aber für das Heldenfach, das durch Hrn. Hallenſtein angemeſſen vertreten iſt, und Hr. Weiſe will hier in das ältere Fach übergehen. — Der Poſſe fehlt eine Lokalſängerin; bisher traten die Frl. Berger und Buliowsky für dieſes Fach auf, ohne ſelbſt Frl. Grün auch nur zu erreichen. Willkommen iſt die Acquiſition des Hrn. Walter jun. für Epiſoden und Chargen.

Kleine Chronik.

Die erſte Aufführung der „Afrikanerin" (nicht am 26., ſondern am 28. April) hat ſelbſtverſtändlich vielen Enthuſiasmus wachgerufen, doch auch einige Ermüdung verurſacht. Mit einem Urtheil wagt man ſich nur vorſichtig heraus. Klavierauszug und einzelne Nummern der Oper ſollen bereits am 29. bei Brandus erſchienen ſein.

Zur Saiſon-Eröffnung in Her Majesty's Theatre (Direktor Mapleſon) am 29. war die „Sonnambula" angeſetzt: Amina: Frl. Harris aus New-York, Elvino: Hr. Carrion. Unter dem Perſonal dieſer Bühne während der Saiſon figuriren Frl. v. Murska (Linda, Cherubin, Königin der Nacht), Hr. Rokitansky, Frl. Tietjens (Fidelio, Medea, u. ſ. w.), Fr. Harriers-Wippern, Hr. Gunz, Gardoni, Ginglini Scalese, Morini, u. A. Von Opern verſpricht man u. A. „Tannhäuſer", „Die Zauberflöte", Cherubini's „Medea" (zum erſten Mal in England), u. A., im Ganzen 23 Opern.

Eine neue billige Shakeſpeare-Ausgabe erſcheint bei P. Reklam jun. in Leipzig, und das bereits ausgegebene Bändchen enthält „Romeo und Julie", überſetzt von Orttepp. Das Bändchen koſtet 2 Sgr.

Deutſche Oper in Lauſanne. Der Direktor Walburg-Kromer hat lange Zeit hindurch deutſche Opern-Vorſtellungen in Lauſanne veranſtaltet, welche vielen Beifall fanden.

Ein flämiſches Drama. Für die beſte Dramatiſche Dichtung in flämiſcher Sprache hatte die belgiſche Regierung einen Ehrenpreis ausgeſetzt. Derſelbe iſt jetzt einſtimmig dem Oberſtlieutenant v. Ohnert für ſein Drama „Van Artevelde" zuerkannt worden.

In Karlsruhe fanden am 20. März und 11. April Abonnements-Konzerte der großherzoglichen Hofkirchenmuſik in der Schloßkirche ſtatt. Das Programm des erſten enthielt: Präludium und Fuge für die Orgel (F-moll) von Händel, vier Chöre a capello von Paleſtrina, Thomas Baj, Jakob Arcadelt und Demetrius Bortniansky, „Ave Maria" für Tenor mit Klarinettbegleitung von Cherubini; Trio für Orgel von J. L. Krebs; „Tenebrae factae sunt", Paſſionsgeſang für Chor von Haydn; Hymne für eine Sopranſtimme, Chor und Orgel von Mendelsſohn; Bußlied für Tenor von Beethoven; Choralvorſpiel und Choral für die Orgel von J. S. Bach; Pſalm für Sopran und Baß von Benedikt Marcello; Sopran-Arie aus „Elias" von Mendelsſohn; Kirchenkantate für Soli, Chor und Orgel von J. S. Bach. — Das Programm des zweiten wies auf: Präludium und Fuge für die Orgel (E-moll) von J. S. Bach; zwei Chöre a capella von Paleſtrina und da Vittoria; „Ave Maria" für Sopran von Marſchner; Adagio und Andante für Orgel und Violine von J. S. Bach; geiſtliche Lieder für Bariton von J. W. Franck; Incarnatus und Crucifixus für achtſtimmigen Chor von Cherubini; zwei evangeliſche Choräle von Mich. Prätorius und H. L. Haßler; Sopran-Arie aus dem „Meſſias" von Händel; Lamentationen für Chor von Allegri; Quintett aus dem Paſſions-Oratorium „Die Pilgrime auf Golgatha", von J. A. Haſſe; Paſtorale für die Orgel von J. S. Bach; Hymne für Alt, Chor und Orgel von Mendelsſohn.

Der literaeiſche Nachlaß Otto Ludwig's ſoll unter Anderem auch vieles Dramatiſche enthalten. Darunter fertige Dramen: „Tiberius Gracchus" „Agnes Bernauer" (Um- und Neubearbeitung, nebſt vielen Fragmenten), „Die Rechte des Herzens", und „Fräulein von Scudery", ſowie ein Luſtſpiel: „Hans Frey". Operntexte fanden ſich vor: „Der goldene Schlüſſel" (romantiſche Oper in vier Akten), „Die Fiſcherin" (ein Akt), „Amaſis und Tenthyra" (zwei Akte), „Libuſſa" und „Der Liederkönig" (je drei Akte). Der muſikaliſche Nachlaß enthält: „Die Köhlerin" (Oper). „Die wandelnde Glocke" und „Der Todtentanz" (von Goethe), Lieder und Klavierſtücke, vier figurirte Choräle und viele melodiſche und harmoniſche Studienhefte. In Dresden ſoll ſich eine Komité mit Guſtav Freytag und Auerbach an der Spitze gebildet haben, um im Einverſtändniß mit der Wittwe Otto Ludwig's eine Geſammtausgabe ſeiner Werke, ſowohl der bereits im Druck vorhandenen, als der im Nachlaß befindlichen zu veranſtalten.

Eine Bach-Biographie. Der preußiſche geheime Regierungsrath Bitter ſoll bereits ſeit Jahren die Archive verſchiedener deutſcher Städte durchforſchen, um Materialien für eine Darſtellung des Lebens und der Werke J. S. Bach's zu ſammeln. Wie verlautet, ſteht die Publikation der Arbeit ſelbſt binnen Kurzem bevor.

Neuer Beitrag zur Operngeſchichte. O. M. Rudhardt in München ſtellt eine „Geſchichte der Oper am Hofe zu München" in Ausſicht, deren erſter Band die italieniſche Oper von 1654—1787 behandeln ſoll.

Digitized by Google

Fr. Birch-Pfeiffer und das letzte Oſter-Repertoir der Berliner Bühnen. Die Oſterwoche brachte in Berlin am Oſterſonntag im k. Schauſpiele: „In der Heimat“, im Wilhelmſtädtiſchen Theater: „Eine Sylveſternacht“; Montag im Viktoriatheater: „Waiſe von Lawood“, Dienſtag im k. Schauſpiele: „Marquiſe von Villette“, Donnerstag im k. Schauſpiel: „Eine Familie“, Abſchieds-Benefice der Verfaſſerin; Sonnabend im Wilhelmſtädtiſchen Theater: „Eine Sylveſternacht“.

Fr. Crelinger's Repertoir. Fr. Auguſte Crelinger ſtellte auf der Berliner Hofbühne 372 Rollen dar. Die meiſten Wiederholungen erfuhren Donna Diana (79), Herzogin von Marlbarough (67), Ebali (63), Gräfin Terzky (63), Orſina (59), Lady Milford (54), Maria Stuart (46), Jungfrau von Orleans (44) Shakeſpeare's Julia (40).

Das Mozarteum in Salzburg veranſtaltete am 26. v. M. ein Vereinskonzert, wobei Kanzertmeiſter Hegenbarth zum letzten Male vor ſeinem Abgange nach Prag mitwirkte. Das Programm enthielt: Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“, „Adelaide“, von Beethoven; Phantaſie für das Violoncell mit Orcheſter über ein Bellini'ſches Thema von Hegenbarth; Vocal-Quartett aus „Fidelio“; „Souvenir de Mozart“, für die Violine von Alard; Arie aus „Euryanthe“; Adagio aus der Phantaſie „Souvenir de Salzbourg“, für das Violoncell, von Hegenbarth; Variationen und Marſch aus der Suite in D-moll von F. Lachner.

Lokales.

Das langvermißte erſte Wiener Textbuch des „Don Giovanni“, iſt nun im Druck (Leipzig, Breitkopf und Härtel) erſchienen. He. v. Sonnleithner, deſſen Aufforderung in den „Recenſionen“ die Entdeckung dieſes hiſtoriſch wichtigen Dokumentes veranlaßte, hat die Herausgabe beſorgt.

C. **Die Studenten Darſtellung von Schiller's „Räubern“** lockte am letzten Sonntage, wie voriges Jahr, ein zahlreiches Publikum in das Wiedener Theater; der „wohlthätige Zweck“ dieſes Unternehmens darf daher wohl als erreicht betrachtet werden. Ob im Uebrigen ein derartiger Verſuch, den Dilettantismus auf die Bühne, und vollends auf die tragiſche, zu verpflanzen, eine Wohlthat für dieſe und für die Urheber ſelbſt ſei, möge dahin geſtellt ſein. Uns will es bedünken, als wäre wenigſtens ein Stück, wie die „Räuber“ und überhaupt ein hervorragendes Repertairſtück der heutigen Bühne zu ſolchen Experimenten keineswegs geeignet. Wenn uns die HH. Studenten etwa das Werk eines alten Tragikers oder eine Komödie des Plautus, die man ſonſt nirgends zu ſehen bekommt, nach Möglichkeit wieder lebendig machen würden, ſo ließen wir uns das eher gefallen. Schließlich ſei nicht verſchwiegen, daß dem Streben der jungen Leute von Seiten der Zuſchauer alle mögliche Anerkennung zu Theil ward.

G. **In der Joſefſtadt** gaſtirt ſeit Sonntag die Akrobaten-Geſellſchaft des Beni-Zaug-Zoug, dem Zettel zufolge aus Negern, Arabern und Mexikanern beſtehend und erregt das Intereſſe der Zuſchauer bei der Produktion von ſchon hundertmal Geſehenem durch die ungewöhnliche Leichtigkeit, womit dasſelbe ausgeführt wird. Der dramatiſche Rahmen dazu iſt unter dem Titel „Wiener und Mexikaner“, Poſſe in 3 Abtheilungen, aus der Werkſtätte Hrn. Theodor Flamm's geliefert worden und macht dem alten Rufe von ähnlicher Gelegenheits-Zimmerei alle Ehre. Wir bedauern das arme Publikum, welches ohne etwas verbrochen zu haben, ſoviel albernen Wortſchwall mit in den Kauf nehmen muß. Um Buße zu thun wahrſcheinlich, hatte der ehrenwerthe Hr. Autor für ſich ſelbſt die allererbärmlichſte Rolle geſchrieben, ſtellte ſie aber auch ihrer voll kommen würdig dar. Außer dem Publikum wurden noch unterſchiedliche Bühnenkräfte in's Mitleid gezogen.

γ. — **Das Caeltheater** brachte vorgeſtern zwei Novitäten: die Parodie der „Dinorah“, Muſik von Suppé und die Operette von Zaitz (Text von Hans Max) „Die Lazzaroni von Neapel“. Die Parodie iſt ſchwach und gefiel nur ſtückweiſe. Das „Vorwort“ des Hrn. Grais und einige derbe Aparte's des Hrn. Motras über die Albernheit des Originaltextes waren noch das Beſte. Uebrigens iſt dieſe Original-Albernheit ja lalaſſal, daß ſie ſich ſchwer paradiren läßt. Auch iſt die Muſik des Hrn. v. Suppé auffallend ſchwächer, als was derſelbe ſonſt in dieſem Fach geleiſtet hat. Das Einflechten des „Eſels-Refrain“ aus des „Teufels Brautfahrt“ iſt noch der relativ glücklichſte Gedanke. Fr. Grabecker und Hr. Matras gaben ſich alle Mühe, die beſſeren Pointen hervorzukehren, jedoch ziemlich vergeblich. — Dagegen hatte die Operette von Zaitz einen hübſchen Erfolg. Der Text iſt leidlich brauchbar, die Muſik recht friſch, die Darſtellung im Enſemble trefflich, die Ausſtattung glänzend, daher der Erfolg ganz natürlich. Vor allzu auffallender Imitation der Offenbach'ſchen Faktur wäre He. Zaitz zu warnen. Am ſorgfältigſten ſind die mehrſtimmigen Nummern geſchrieben, die auch am beſten gegeben wurden. An der Ausſtattung ſind namentlich die brillanten Koſtüme zu loben.

G. **An der Wien** hat die „Schöne Helena“ am 3. d. M. der „Deborah“, zum Debüt des Frl. Chriſt und eines Hrn. Szika, und geſtern einer Novität von Beeg „Die Zwillingsbrüder“ weichen müſſen. Die letztere dürfte aber wohl ſchneller als irgend ein anderes Berg'ſches Produkt jenem dunklen Reich der Vergeſſenheit verfallen, von wannen keine Rückkehr möglich. Unſere beſten Wünſche begleiten ſie dahin. Am klügſten hätte der fruchtbare Autor gethan, wenn er damit nicht erſt den Umweg über die Bühne gemacht hätte. Einen gefährlicheren Stoß konnte er ſeinem dramatiſchen Renommé nicht verſetzen, als er ihm mit dieſem Extrakt von Kapfloſigkeit beibrachte, indem er es nicht einmal mehr der Mühe werth fand, einen ernſten Anlauf zu nehmen. Das arme Publikum wird faſt drei Stunden lang mit den ledernſten Späßen regalirt, deren größtem Theil ein in ferne Zeiten hinaufreichender Stammbaum zur Seite ſteht, um ſchließlich mit einem kraftlos-ſentimentalen Rührbrei abgedauchet zu werden. Leidlichen Erſatz boten nur einzelne Kauletſtraphen. Den Damen Herzog, Ratt und Klang, und den HH. Roti, Blaſel und Herburger unſer ſtilles Beileid ob ihrer undankbaren Arbeit.

Briefkaſten der Redaktion. 29 April — 5 Mai. O. P. in Leipzig. J in Stuttgart, K. W. in Brünn, E. L. in Kopenhagen: Erhalten. ♂ in Berlin, F in Prag: Benützt. — Das pht E. M . e hier: Wir bedauern, dafür keinen Raum zu haben.

Redaktion, Druck und Verlag von F. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 19.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

13. Mai. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Zur Charakteriſtik der heutigen Pariſer Theater. Von H. Marbach (Schluß). — Die Generalprobe der „Afrikanerin." — Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig. Von O. Paul. — Olmützer Muſikbericht. — Wiener Theaterbericht: An der Wien („Revue, 1835—1865"). — Korreſpondenz-Nachrichten (Braunſchweig, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Zur Charakteriſtik der heutigen Pariſer Theater.

Von Hans Marbach.

(Schluß.)

Was verlangt nun dieſes Publikum vom Theater? Natürlich nur, was ein Publikum verlangen kann, das in ſeiner erdrückenden Majorität aus fröhlichen, fleißigen und wenig auf das Pathos gebenden Pariſern beſteht. Es will ſich amüſiren. Natürlich. Denn das Volk arbeitet; wenn es gearbeitet hat, iſt es müde und ſehnt ſich nach Erholung.

Große tragiſche Empfindung, tiefe Sentimentalität und vernichtender Spott ſind aber keine Erholung, ſondern erfordern Geiſtesanſtrengung. Um ſie zu begreifen oder ſelbſt zu haben, muß man ſich gewaltſam von allen Kleinlichkeiten des Lebens losreißen, man muß ſeine Beſonderheit vergeſſen können und Menſch werden, weil ſolche Empfindungen nicht aus äußerlichen in dem Getriebe des Alltagslebens entſtehenden Urſachen entſpringen. Die Wirklichkeit beſitzt die rauhe Macht, Jeden aus ſeiner Hülle von Beſonderheiten zu ſchälen und in ihm den Menſchen wieder herzuſtellen. Wird eine Geſammtheit von Individuen durch große Ereigniſſe ſo getroffen, dann ſind ſie jeder Empfindung fähig und die Kunſt braucht ſich dieſer Möglichkeit nur zu bemächtigen, um die Menge auf jede Höhe in das Licht der ſtrahlendſten Schönheit emporzuheben.

Die Begeiſterung, welche die Dramen Victor Hugo's erregten, ſind eine ſolche Folge gewaltiger Aufregungen, welche äußere Umſtände im Volke hervorgerufen hatten *). Sie ſind mit der Ruhe ſchlafen gegangen. Ohne dieſe Wirklichkeit iſt die Kunſt zu ſchwach, um begeiſternd auf die Maſſen zu wirken; ſie wird nur denen verſtändlich, die durch ernſthafte Studien und durch eine bevorzugte Stellung den Kleinlichkeiten und der Nothdurft des Lebens entrückt ſind.

Da nur tiefere Schmerzen zum Tode führen, ſo iſt die Tragödie ſo gut wie todt. Natürlich iſt an eine Aufführung von Stücken fremder Poeten, den Griechen, Shakeſpeare's, Göthe's und Schiller's auf dem Pariſer Theater nicht zu denken, obgleich alle großen Dichter der Franzoſen ihre beſte Kraft aus dieſen Meiſtern geſchöpft haben. Die Männer des Tages ſind Octave Feuillet, Emile Augier, alle die Leute, welche finden, daß man ſehr unglücklich iſt, wenn man ſein Vermögen einbüßt, und ſehr lächerlich, wenn man unmoderne Vatermörder trägt. Die Mittelmäßigkeit iſt tonangebend. Die kleinen Leiden können allerdings viel Verdruß machen und zu rührenden Scenen Anlaß geben. Deßwegen iſt die Komödie voll rührender Stellen, und man ſieht manchmal das ganze Publikum die Taſchentücher vor die Naſe halten — nämlich, um die Rührung zu verbergen — bei Scenen, die ihrer Natur nach kaum ein Lächeln werth ſind.

Große Leiden und große Laſter können den Gang eines Menſchenlebens maßgebend beſtimmen, können eine Exploſion bewirken, können in der dramatiſchen Kunſt eine Handlung in's Leben rufen. Kleine Laſter

*) Die erſte Aufführung des „Hernani" fand am 25. Februar 1830 ſtatt, die von „Marion de Lorme" im Auguſt 1831.

und Leiden haben dazu die Kraft nicht, sie machen Verwirrungen, bringen auffallende Scenen hervor, von einer geschlossenen Handlung ist kaum die Rede mehr. Es kommt nicht mehr darauf an, eine mächtige That in ihren Motiven zu beleuchten, ein großes Unglück aus psychologischen Ursachen zu erklären, sondern darauf, Scenen hervorzurufen und Charakterzüge hervorspringen zu lassen. Die einzig wahre Einheit, welche die Franzosen nie recht begriffen haben, die Einheit der Handlung, ist nun gänzlich mit der Einheit des Ortes und der Zeit in die Brüche gegangen.

Das bürgerliche Leben mit all' seinen Unzuträglichkeiten, Widersprüchen und Lächerlichkeiten bildet den Stoff. Hauptsächlich Gelegenheit zur Entwicklung komischer und rührender Scenen bietet natürlich das Verhältniß der Geschlechter zu einander. Das spielt, wie bekannt, in Frankreich überhaupt eine größere Rolle, als in Deutschland. Will man sich einen deutlichen Begriff von dem Ueberwiegen dieses Interesses machen, so vergleiche man ein Pariser Witzblatt mit dem „Kladderadatsch" oder den „Fliegenden Blättern". Was für den Berliner die Politik und für den Münchener das Bier, das ist für den Pariser „la femme." Da die Ehe in Paris mit wenig Ausnahmen ein Geschäft ist, so interessirt die Leute nicht, wie bei uns, das Entstehen und Wachsen der Neigungen, welche schließlich mit einer Vereinigung oder beiderseitigem Unglück endigen, sondern erst die Zeit nach der Schließung des Kontraktes, wo es sich darum handelt, wie die beiden Leutchen mit einander fertig werden. Da kommt dann das störende Element in Gestalt eines Hausfreundes oder einer Maitresse und bringt die größte Verwirrung in die Familie; sie weint, er bramarbasirt, sie lacht, er tobt, der Hausfreund reibt sich die Hände, die Maitresse macht im Hintergeunde eine Nase, es ist allerliebst, man glaubt nicht, wie mannigfacher Variationen das alte Geschichtchen von Pierrot, Pierrette und Polichinell fähig ist. Dann bekümmert man sich mit großem Eifer, um die unglücklichen Geschöpfe, welche man in Paris Cocottes nennt. Diesen Wesen schreibt man eine Art übernatürliche Macht zu, ein Nimbus umgibt sie. Bringt man sie auch nur selten selbst auf die Bühne, so läßt man sie desto häufiger auftreten, wie das geheimnißvolle Schicksal, niemand sieht es, aber seine Wirkungen sind nur zu deutlich.

Dann wird Alles despöttelt und belacht, was in der That lächerlich ist. Die gezwungenen Moden und Manieren der vornehmen Welt, die kleinlichen Vorurtheile und das ungeschickte Benehmen des niedern bourgeois. Der gravitätische Engländer spaziert als stehende Figur, wie der Hanswurst, durch fast alle Stücke. Manchmal wird auch ein romantischer Deutscher gepritscht. Im Grunde sind sie alle „ehrenwerthe Männer", man darf ihnen ja nicht böse sein, so fratzenhaft und boshaft sie auch oft erscheinen mögen.

Es gibt auch Tugenden auf diesem Theater. Z. B. eine Gesellschafterin, die dem Sohne ihrer Herrin ihre Liebe nicht eingestehen will, damit sie diesen nicht etwa gegen den Willen seiner voenehmen Frau Mama heiratet. Oder ein Ehemann, der heimlich mit einer Andern menage führt — natürlich ist auch ein Kind vorhanden — und darüber anfängt, Gewissensbisse zu bekommen, seine Frau möchte Wind von der Sache kriegen. Oder ein junger, verwöhnter Mensch, der sich entschließt zu arbeiten, weil er sonst verhungern müßte. Welche Helden!

Jede Leidenschaft wird abgestumpft. Man liebt nicht mehr, man macht nur noch die Cour. Man hat keine Laster mehr, nur noch verzeihliche Schwächen. Der ehrenhafte Charakter, der Tugendspiegel, in einem bekannten Stücke, sucht eine verheiratete Frau zu verführen, und da ihm dies mißlingt, verlobt er sich mit einer andern. Diese erste Frau ist reizend, koquett. Sie schlägt einem jungen Verwandten eine passende Partie vor. „Ist die Dame hübsch?" fragt der Herr. Antwort: „Was kümmert Sie das? Sie betrachten die Ehe doch nicht als ein Liebesverhältniß?" Und er entschuldigt sich: „Es sind einige analoge Formalitäten dabei." Sehr naiv und spaßhaft. Man glaubt nicht, zu welchen ergötzlichen Verwicklungen es Anlaß gibt, wenn zwei, drei oder mehr Philister, ohne davon zu wissen, eine gemeinschaftliche Maitresse haben, oder wenn zwei Frauen denselben Liebhaber in affaire genommen, oder gar, wenn ein heimliches Kind vorhanden ist.

Es macht jetzt ein neues Stück großes Aufsehen. Die Glanzscene ist die, wo ein alter Herr von zweideutigen Sitten den Besuch eines jungen, sechzehnjährigen Mädchens empfängt, und es über sich bringt, diese Gelegenheit nicht zu benutzen, es zu verführen. Nachdem er diesen lobenswerthen Entschluß in einem à part motivirt hat, symbolisirt er ihn, geht auf das Mädchen zu, gibt ihr auf die unschuldsvolle Stirn

einen Kuß und ſagt: „mon enfant.“ — Und ſo ſehr iſt man Menſch ſeiner Zeit, daß einem die Thränen unwillkürlich in die Augen kommen, und man einſtimmt in den allgemeinen Applaus. Er hätte es ſo leicht gehabt zu ſündigen. Braver alter Herr; er iſt reingewaſchen von allem Fehl.

Es iſt merkwürdig, mit welchem geringen Aufwand von Geiſt und Witz dieſes Volk oft zu amüſiren iſt. Wenn es nur immer etwas ſieht. Nur keine langweiligen Betrachtungen, nur eine Fratze, eine Verrenkung, eine Zweideutigkeit, etwas Greifbares. Muthe niemand, um ſeines Heiles willen, dieſem Publikum zu, zu denken. Es will ſehen und hören. Es bringt ſeine fünf Sinne in's Theater, und alle fünfe wollen geſchmeichelt ſein, ja wenn es noch einen ſechsten gibt, ſo macht er auch ſeine Anſprüche. Die Unterſcheidung zwiſchen phyſiſchem und geiſtigem Genuſſe iſt faſt ganz verloren gegangen. Die Zuſchauer glauben wirklich einen Kunſtgenuß zu haben, wenn in der That nur ihre Sinne angenehm erregt werden. Dieſe Begriffsverwechslung wiſſen ſich die Theaterdichter zu ihrem größten Vortheile auszubeuten, und übernehmen gern die leichte Arbeit, die Sinne zu reizen ſtatt der undankbaren, ſchwierigen Aufgabe, den Geiſt zu erheitern oder zu erheben. Die gute alte Molière'ſche Zote, die ſeine Menſchen in ſchlagendes Licht ſtellte und die Gemeinheit dadurch vernichtete, daß ſie ſie als Gemeinheit kennzeichnete (worin der künſtleriſche Werth der Zote beſteht), verwandelt ſich in lüſterne Equivoque. Das Ballet wird zum Cancan, der auf einigen Theatern mit derſelben Ungenirtheit getanzt wird, wie im Prado der Studenten. Und die Damen ſtellen mit anerkennenswerther Liberalität ihre Reize zur Schau, ſtatt durch Grazie zu entzücken.

So iſt alles Bewußtſein von dem, was wir Moral nennen, abhanden gekommen. Trotz alledem und alledem ſchreibt man aber noch ſehr hübſche Stücke. Es gibt in den neuen Schau- und Luſtſpielen vorzügliche Schilderungen von Charakteren und Charakterzügen, ſpannende Scenen, Witz, Geiſt, Anmuth, Bravour. In Ausſtattung der Stücke wird der ausgeſuchteſte Geſchmack entwickelt, die Aufführung geht mit einer unübertrefflichen Präciſion vor ſich, es iſt Leben, Feuer in dieſen Menſchen, ſie ſpielen gar keine Rolle, ſie ſind etwas, und oft etwas ſehr Ergötzliches: mit einem Worte, es gibt nichts Angenehmeres, als nach einem guten Diner auf einem guten Platz in einem Pariſer Theater ſich etwas vorſpielen zu laſſen und ſo gemächlich zu verdauen.

Aber lieber Herr, fällt mir da plötzlich jemand in die Rede, ſind Sie denn nie im Théâtre français oder auch nur im Odéon geweſen? Haben Sie nie wenigſtens gehört, daß man dort immerfort Molière, Racine, Corneille, Voltaire, Beaumarchais, Regnard, alle Klaſſiker des klaſſiſchen Frankreich ſpielt und zwar zu allgemeiner Erbauung?

Gewiß war ich in dieſen Theatern und habe geſehen, daß man dort mit lobenswerther Pietät alles Klaſſiſche aufwärmt, daß ſich ein höchſt gebrechliches Cidchen zähneknirſchend in den Kampf ſtürzte, und daß eine jammernde Ismene ihn aus unnatürlichen Bedenken nicht heirathen wollte, und Vieles noch ſah ich, unter Anderm auch, daß die Leute vor dieſen Scenen ſitzen, wie vor einem Altar, an dem der Gottesdienſt vollzogen wird, und eben ſo wenig, wie vor dieſem, begreifen, was eigentlich vor ſich geht; daß ſie in den Luſtſpielen kräftig lachen, wenn kräftige Stellen vorkommen, und die meiſterhafte Scene im Misanthrope, wo die Dame des Hauſes ihre Bekannten charakteriſirt, theilnahmslos an ſich vorüber gehen laſſen, und noch Vieles, was eigentlich ſehr komiſch iſt. Können auch nichts dafür. Dieſe Stücke ſind von ſehr genialen Köpfen für ſehr gebildete Zuſchauer ausgedacht worden, für einen Hof, der aus hochherzigen Kavalieren, geiſtreichen Frauen und Schöngeiſtern beſtand, zu der Zeit, wo ein Richelieu danach trachtete, zu ſeinen übrigen Lorbeeren noch den des Dichters zu fügen.

Wer ſollte auch heute noch an dieſen altfränkiſchen Geſinnungen, Aufopferung für's Vaterland, großartiges Verzeihen, dieſer ganzen ausſchweifenden Heldentugend Geſchmack finden? Von den Maſſen, die par ordre du Mufti auf Eroberung ausziehen und die doch wenigſtens eine Ahnung davon haben, was es heißt, ſein Leben in die Schanze ſchlagen und für das Vaterland ſterben, wie viele kommen davon einmal in das Théâtre français? Und die Liebe, die Racine gedichtet, in welchem Winkel Frankreichs hält ſie ſich verborgen? Müſſen nicht in den Augen dieſer friedlichen Bürger, deren höchſtes Streben eine geſicherte Exiſtenz, gute Kinder und die möglichſte Bequemlichkeit des Daſeins iſt, und deren glühendſte Leidenſchaft in der Paſſion für ein gutes Mädchen beſteht, die nicht allzu grauſam verfährt, müſſen nicht in ihren Augen dieſe feurigen Monologe, dieſe Liebes-

ſchwüre eine Art Rodomontaden ſein? Wenn ſie es nicht zugeben mögen, ſo liegt das blos an ihrer Pietät vor den einheimiſchen Klaſſikern und dem Reſpekt, welchen der Menſch vor der Autorität hat.

Und nicht allein das Publikum hat das Verſtändniß für dieſe Werke verloren, auch die Darſteller finden ſich nicht mehr heimiſch in ihnen. Sie deklamiren ſehr gut, aber ſie deklamiren. Sie haben nicht mehr die Kontrole der Natur, welche die Mimik unter allen Künſten am meiſten bedarf.

Ein gleiches Loos trifft die alte Komödie. Molière glänzte in zwei Dingen. Er geißelte die Gemeinheit dadurch, daß er ſie ſich ſelbſt übertreiben und ſo lächerlich erſcheinen ließ. Das iſt, wie geſagt, noch heute ziemlich verſtändlich, obgleich auch hier das Gleichmacheſyſtem, welches bei den niedern Ständen als ein Fortſchritt an Bildung auftritt, ſo gewirkt hat, daß die ſchroffen Standesunterſchiede beinahe verwiſcht ſind. Molière's größtes Verdienſt aber war, daß er das Laſter in aller ſeiner Abſcheulichkeit ſchilderte. Solche häßliche, furchtbare Laſter gibt es aber heut zu Tage nicht mehr. Nehmen wir uns ein konkretes Beiſpiel. Der Geiz zu jener Zeit war ein verbreitetes Uebel. Wer ſein Geld vermehren wollte, war bedacht zu ſparen, weil ein Vorausgeber nothwendig ſeinen Schatz verringern mußte. Heutzutage vermehrt man ſein Geld — Dank den Aktienunternehmungen, dem Börſenſpiel und überhaupt der werbenden Kraft des Kapitals — nur wenn man es ausgibt, und der Mann, welcher ſein Geld in den Kaſten legt, hat nie die Ausſicht, ein reicher Mann zu werden. An die Stelle des Geizigen tritt der Spekulant, und ſiehe da, aus dem Laſter, dem häßlichen und gemeinen Laſter des Zuſammenſcharrens, wird eine Eigenſchaft, die beinahe wie eine Tugend ausſieht. Denn zum Spekuliren gehört, außer dem Triebe reich zu werden, auch eine gewiſſe Thatkraft, Scharfſinn, Kentniſſe und ſogar Muth.

Ein ſolches glänzendes Geſicht hat das Laſter unſerer Tage im Allgemeinen. Es iſt durchaus faſhionable. Wo iſt der fromme Heuchler geblieben? Er weiß zu gut, daß ihm niemand mehr glauben würde. Welche Leute comme il faut ſind an die Stelle des geldgierigen Quackſalbers und ditto Advokaten getreten! Das Laſter rollt in Wappen-gezierten Karroſſen, wiegt ſich im Fauteuil, tanzt in rauſchenden Gewändern, klimpert mit Gold in allen Taſchen, trinkt Champagner und Abſinth aus geſchliffenen Gläſern. Dieſes Laſter wagt man zu beſpötteln; kein Molière aber war noch ſo kühn, ihm die bunten Fetzen vom Leibe zu reißen und es in ſeiner ſchwärenden Nacktheit hinzuſtellen, vielleicht weil es zu ſehr lieb Kind iſt, vielleicht weil es zu ſchauderhaft anzuſehen wäre. Ein Laſter gibt es, das arm und häßlich iſt — man hat es auch auf die Bühne gebracht. Aber es iſt nichts Lächerliches daran, man möchte eher weinen, als ſpotten darüber, es iſt die tolle Schweſter des Elends, die Trunkſucht. Es läßt ſich keine Komödie daraus fabriziren und zur Tragödie iſt es zu gemein.

Ich kann nicht umhin, das eben Geſagte durch die Worte eines Franzoſen zu bekräftigen, den man auch in Frankreich als Autorität anerkennen wird. Alfred de Muſſet beginnt ein Gedicht: „Ein verlorener Abend" mit folgenden Worten:

„Ich war am verfloſſenen Abend allein im Théâtre français, oder faſt allein, denn der Autor hatte wenig Beifall. Es war ja nur Molière, dieſer große Ungeſchickte, der die „Alceſte" ſchrieb, von dem wir endlich wiſſen, daß er die edle Kunſt ſchlecht verſtand, den Geiſt zu kitzeln (chatouiller) und am Ende des Stückes eine wohl zubereitete Entwicklung aufzutiſchen. Gott ſei Dank! Unſere Schriftſteller haben eine beſſere Methode gefunden. Uns behagt ein Drama nach der neuen Mode beſſer, u. ſ. w".

Die Menſchen Molière's wiſſen auch noch zu lieben. Sie müſſen ihr Mädchen haben, es koſte was es wolle. Iſt auch ihre Verzweiflung, wenn ſich Hinderniſſe in den Weg ſtellen, manchmal lächerlich, ſo iſt es doch eine ehrliche Verzweiflung.

Auf dem Théâtre français und im Odéon werden noch viele halb-klaſſiſche Stücke geſpielt, an denen auch das gebildete Publikum Geſchmack findet. Unter andern gefallen die Stücke Alfred de Muſſet's, welchen man den Liebling der Pariſer nennen kann. Wie alle Werke, ſo ſind auch ſeine kleinen Komödien voll der tiefſten und wahrſten Empfindung. Aber er kann das äußere Leben nicht mit ihnen in Einklang bringen und ſie zu einer geſchloſſenen Handlung vereinigen. Seine Stücke ſind geſpielte Balladen. Der Zufall bewirkt in ihnen, was aus dem Charakter und aus gegebenen Verhältniſſen hervor gehen ſollte.

Es iſt nicht die Abſicht dieſer Zeilen, eine Beſchreibung von Einzelheiten zu geben, welche man doch am beſten durch eigene Anſchauung kennen lernt. Bei einem Ueberblick über das geſammte Pariſer Theater-Leben ergibt ſich, wie wir ſehen, ein hervorſpringen-

Digitized by Google

der Charakter der Plattheit, Sinnlichkeit, Frivolität und eines gewiſſen leichten Witzes. Dieſer allgemeine Charakter ſchließt nicht aus, daß ſich im Einzelnen nicht eine Menge großer Schönheiten finden.

Die Gerechtigkeit eines Kritikers kann nicht allein darin beſtehen Lob und Tadel zu vertheilen, ſondern er muß ſich bemühen, den innern Zuſammenhang, die Nothwendigkeit der Dinge klar zu machen. Freilich iſt das eine ſchwierige Aufgabe, und wie oft muß man den guten Willen für die That entſchuldigend aufweiſen.

Welche Tauſende von Fäden ziehen an dem großen Puppentheater der Weltgeſchichte! Welche Tauſende von Gedanken bewegen die Gehirnfibern nur eines Menſchen! Wenige Momente gibt es, wo die Menſchheit von ihrer ſchweren Arbeit einmal ausruhen kann und zum vollen Bewußtſein deſſen kommt, was ſie gethan hat. Solche Momente ſind in der Geſchichte die Blüthezeiten der Kunſt.

Wann wird ſich das Bewußtſein unſerer Periode abgeklärt haben? Heute ſtehen wir noch zu ſehr in voller Thätigkeit. Wer ſich von der allgemeinen Arbeit losreißt, ſieht ſich plötzlich vereinſamt, die Individualität kann keine Befriedigung in ſich ſelbſt finden und das Individuum geht zu Grunde. War es zufällig ein künſtleriſches Genie, ſo wird ſeine Kunſt eine ſubjektive, lyriſche. die nur ein großes Klagelied ſingt, wie die Byron, Heine und Muſſet, oder mit dem Himmelsfunken im Haupte richtet es ſeinen Blick auf die bewußtloſen Maſſen und wird ſatiriſch, wie die Juvenale, Hegiſippe Moreau und Auguſte Barbier. Oder es ſchwingt ſich empor zu Gott und erkennt das Ewige im All, wie Goethe. — Die dramatiſche Kunſt iſt das ausgeſprochene Bewußtſein einer Nation. Die großen Dramatiker erſtehen in Epochen, in denen eine Nation zum Vollgefühl ihrer Thaten kommt. Dann verarbeiten ſie das allgemeine Bewußtſein im Drama und finden für ihre Werke Verſtändniß.

Iſt dieſer Augenblick verflogen, ſo erweckt auch ihre Stimme keinen Widerhall mehr und ſie ſprechen nur noch zu den Wenigen, die durch Studium und Erziehung über das Alltagsgetriebe ſich erhoben haben.

Hat ſich noch kein allgemeines Nationalbewußtſein gebildet, iſt die Anſtrengung der Menſchen nicht direkt auf ein gemeinſames Werk gerichtet, ſondern auf den eigenen Vortheil, ſo kann ſich der Dichter nur an das Individuum wenden, und will er eine Menge zum Publikum haben, an eine Klaſſe, die wenigſtens einige gemeinſchaftliche Lebensäußerungen hat. Wir haben ſoeben bei Betrachtung der Pariſer Theater geſehen, daß auch hier die dramatiſche Kunſt nur zu einem Publikum ſprechen konnte, das einen durchaus privaten Charakter hat.

So iſt es heute, und morgen iſt es anders und, wie es ſo ſchön im Kouplet heißt: „wer kann was dafür?“

Die Generalprobe der „Afrikanerin“.

E. P. Nach Monate langem Zaudern, nach einer bereits ermüdenden Folge von Ankündigungen, Abſagen, neuen Verſprechungen und neuen Verſchiebungen iſt die „Afrikanerin“ aus ihrer Seeſchlangen-Exiſtenz endlich in die Reihe der theatraliſchen Thatſachen getreten. Am Sonntag den 23. April wurde die letzte vollſtändige Generalprobe abgehalten, welcher die erſte Aufführung am 28. v. M. nachfolgte.

Die Reklame, die man dem Meyerbeer'ſchen Opus voranſchickte, war eine ſo enorme, wir möchten faſt ſagen unſinnige, daß ſie das Werk, dem ſie gewidmet war, beinahe aus der Reihe der künſtleriſchen Erſcheinungen herausgeriſſen und unter jene geſtellt hat, welche nur der blaſirten Laune, der Modekapriee oder dem Humbug ihre augenblickliche Wirkung verdanken. Den Anforderungen, welche das Publikum nothwendigerweiſe an ein ſo umſtändlich, und mit ſo viel Lärm vorbereitetes Werk ſtellen muß, kann die Oper unmöglich entſprechen, weder in ihrem muſikaliſchen Theil noch in Bezug auf ihre ſceniſche Ausſtattung. Wenn es wirklich Pietät für den verſtorbenen Meiſter war, was zu dieſer Behandlung ſeiner Kompoſition führte, ſo hat man damit, abſichtlich oder unbewußt, eine der größten Schwächen Meyerbeer's, die kleinliche Haſt, mit der er ſein ganzes Leben lang um jeden Preis nach Popularität ſtrebte, nach ſeinem Tode glänzend perſiflirt.

Das Intereſſe, welches Paris für die Aufführung der „Afrikanerin“ zeigte, gleich wirklich nicht der achtungs- und weihevollen Erwartung eines vielverſprechenden Kunſtwerkes, es war dasſelbe, welches man einſt den halsbrecheriſchen Trapezſprüngen Leotard's entgegengetragen, dasſelbe, mit welchem man einſt Radar begrü-

ßen würde, wenn es ihm möglich würde, den Parisern den Beweis zu liefern, daß seine Aviation mehr als ein phontastisches Hirngespinnst war. Die „Afrikanerin" gehört den Klubbs, und zwar ausschließlich jenen, welche sich mit Rennpferden, Jagdmeuten, und Cricket beschäftigen, sie gehört den gelangweilten Grandseigneurs und ihren nervösen Damen, den Börsenspekulanten, welche sich in ihrer für zweitausend Fronken gekauften Loge zeigen, und dadurch vielleicht ihren Kredit eine Zeit länger aufrecht erhalten, als es sonst der Fall gewesen wäre; sie gehört der Halbwelt, jenem geschmückten und geschminkten Train der Klubbs, der nirgends fehlt, wo die goldene oder vergoldete Jugend sich amüsirt, von der famösen Cora, die sich die Mission gestellt hat, die jungen und die alten Herzoge Frankreichs zu ruiniren, bis zu der Entretenue des Aktienspekulanten, die vielleicht acht Tage vorher noch kein anderes Theater gesehen, als die Marionetten des Guignol in den Champs Elysées. Was bleibt dann noch von den neunzehnhundert Plätzen der großen Oper für jene Leute übrig, die vielleicht in die Oper gegangen wären, um zu hören und zu sehen, und nicht um sich zu zeigen und besehen zu werden?

Die Direktion der großen Oper hatte über den zwanzigtonsend Gesuchen um Plötze, welche von allen Seiten eingekommen waren, völlig den Kopf verloren. Man hatte die Wahl, aus der ersten Aufführung der „Afrikanerin" entweder eine ehrende Feier des verstorbenen Komponisten zu machen, oder ein Spektakel, von dem die ganze Welt reden würde; man entschied sich für letzteres. Demgemäß wählte man auch das Publikum für die ersten Aufführungen aus. Herr Braudus, der Verleger der Meyerbeer'schen Werke, zeigte sich sehr anerkennungswerth thätig, zu retten, was zu retten war, und der Kunst und ihren Schätzern auch die Theilnahme an der Feier zu ermöglichen. Im letzten Augenblicke machte ein Zwischenfall alle seine Bemühungen zu nichte. Der Kaiser reiste plötzlich nach Algier ab, in Folge dessen erließ Graf Bacciochi ein entschiedenes Schreiben an die Direktion, zweihundert Plätze für die erste Aufführung der „Afrikanerin" den Hofbeamten und dem Begleitungspersonale des Kaisers zu reserviren. Diese zweihundert Plätze brachten die Klienten des Hrn. Braudus um die letzte Aussicht.

Unter denselben Verhältnissen fand die Generalprobe statt. Am Nachmittage war Pferderennen im Bois de Boulogne, Abends die Opernprobe. So wenig diese beiden Dinge auch sonst miteinander gemein haben, durch dos Publikum wurden sie in unmittelbarste Verbindung gebracht; die Mail-coaches mit ihren berittenen Postillonen fuhren von Longchamp direkt in die Rue Lepelletier und die Sportsmen mit ihren weißen Ueberziehern, wie sie zu der toilette des courses gehören, setzten sich in dem Momente auf ihre Orchester-Fonteuils, als die Musiker zu der Ouvertüre ausholten. Die Damen rauschten in die Logen oder auf die Balkon-Fonteuils und erwarteten, den Fächer in der Hand und den gefärbten Hund auf dem Schoße, den musikalischen Nachtisch zum Genuße des heutigen Tages. Die Ouvertüre ging zum Theil in dem Klappern der Logenthüren verloren, nichts desto weniger plauderte man so gewaltig, daß wieder eine ganze Taktfolge unrettbar übertäubt wurde. Mit dem Beginne des ersten Aktes rauschte Alles von den Sitzen auf, Jeder wollte die neuen Toilettte der Mad. Saxe und Mlle. Bottu sehen, und Viele waren gewiß unangenehm enttäuscht, als das vielbesprochene „Schiff" nicht gleich während der ersten Scene auf die Bühne wandelte. Man kann nach einem flüchtigen Anhören während einer Generolprobe, insbesondere, wenn dieselbe so unruhig ist wie diese, und man nur ein so bescheidenes unvortheilhaftes Plätzchen erhaschen konnte, wie es aus vorgenannten Gründen nicht anders möglich war, unmöglich mit gutem Gewissen und entschiedenem Urtheile über die Musik einer neuen Oper Meyerbeer's berichten. Nur ganz allgemein können wir die Wahrnehmung feststellen, daß nach der effektvollen markigen Ouvertüre die beiden ersten Akte keine auffallenden musikalischen Themen bieten; sowohl die Gesangsnummern als auch die Orchesterbegleitung bewegen sich nicht außerhalb des wohlaccreditirten Groß Opernstyles. Der dritte Akt gehört ganz dem Schiffe. Die große ungeschickte Maschine, welche fünfundvierzig Minuten lang auf der Bühne schaukelt wie ein enormes Wiegenpferd, schien nicht den gehegten Erwartungen zu entsprechen, man erzählte sich wenigstens sehr laut, daß man derlei eben so gut und nicht viel kleiner bereits öfter gesehen habe, so z. B. in der großen Oper selbst: im „Corsaire", dann im Gymnase im „Fils de la nuit", im Chatelet und sonst noch anderwärts. Der vierte Akt ist musikalisch der bedeutendste, eine wahrhaft klassische Steigerung der Effekte reißt den Zuhörer von Scene zu Scene mit sich fort, und das Schluß-Duo Naudin's mit Mad. Saxe schließt die gewaltige Folge in wahrhaft erschütternder Weise ab. Die großartige Musik des vierten Aktes schwächt den Eindruck des fünften. Die Schlacht ist bereits entschieden, der Geschützdonner ver-

Digitized by Google

ſtummt, und das Gepläukel, das hie und da noch vorkommt, findet wenig Beachtung.

Die Probe begann um halb 8 Uhr Abends und endete fünf Minuten vor 2 Uhr Morgens, es kam keine Wiederholung vor, und die Zwiſchenakte waren auch nicht länger als ſie bei der Aufführung ſelbſt ſein können. Eine Opernvorſtellung, die ſieben Stunden dauert, iſt für ein ideales Publikum zu lang, um wie viel mehr für ein ſo entſchieden materialiſtiſches, als es das der Pariſer Oper iſt. Herr Fetis hat in letzter Stunde den Auftrag erhalten, die Oper um 1½ Stunden zu kürzen. Das Ballet iſt ohnehin auf die unvermeidlichſten Enſemble-Tänze beſchränkt, die Zwiſchen-Akte vor und nach dem dritten Akt können nicht abgekürzt werden, da das Schiff dreißig Minuten zur Aufſtellung und fünfundvierzig zu ſeiner Zerlegung unnachſichtlich erfordert, die Kürzung muß daher auf Koſten der Partitur erfolgen, ein Frevel, der ſich jetzt als unausweichlich zeigt, trotzdem daß man vor Kurzem erſt ſehr entrüſtet dagegen proteſtirt hatte. Wahrſcheinlich werden einige entbehrlichere Scenen der beiden erſten und des letzten Aktes ausgeſchieden werden. Bei der erſten Aufführung des „Propheten“ fand ſich derſelbe Uebelſtand, die Oper hätte gleichfalls bis 2 Uhr Morgens gedauert und man drang daher in Meyerbeer, Kürzungen vorzunehmen, der Maeſtro proteſtirte entſchieden dagegen und erklärte, daß er die Oper lieber ganz zurückziehen, als verſtümmeln wolle. Bei der nächſten Probe trat der Chef der Pariſer Claque, mit dem Meyerbeer ſtets in gutem Einvernehmen ſtand, auf den Komponiſten zu und flüſterte ihm einige Worte in's Ohr. Meyerbeer antwortete ihm verbindlich: „Vous avez deviné mes pensées!“ griff nach der Partitur und begann lange Reihen von Seiten mit Rothſtift zu überſtreichen. Ob wohl Herr Fetis auch das Orakel ſeines Meiſters befragen wird, bevor er an die Kürzung geht?

Bis die fünf oder ſechs Jolly-Vorſtellungen vorüber ſind, wird es vielleicht auch einem anderen Menſchenkinde, das die Kunſt nicht zugleich mit Rennpferden pflegt, möglich werden, Zutritt zu erlangen, und dann wollen wir über das Werk Meyerbeer's berichten, während wir diesmal blos andeuten konnten, was die Leute hier daraus gemacht haben.

Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig.

Von Oscar Paul.

Erſte Hälfte der Gewandhauskonzerte.

Den Mittelpunkt der praktiſch-muſikaliſchen Beſtrebungen unſerer Stadt bilden, wie wir ſchon früher ausſprechen konnten, die Leiſtungen im Saale des Gewandhauſes, mit welchen wir auch dieſes Mal unſere Ueberſicht beginnen wollen. Vor allen Dingen ſind in der erſten Hälfte dieſer Konzertſaiſon die Novitäten namhaft zu machen, von denen wir die im 3. Gewandhauskonzert zur Aufführung gelangte Symphonie von F. F. Abert, welcher ſein Werk „Columbus“ getauft hat, zuerſt erwähnen. Durch dieſes Werk wurden wir mit dem Charakter eines Muſikers bekannt, deſſen Streben nach gewähltem Ausdruck und deſſen Beherrſchung orcheſtraler Mittel uns die höchſte Achtung abgenöthigt haben. Wenn auch die Erfindung im erſten Satze (Allegro non troppo) nicht gerade als impoſant zu bezeichnen iſt, und auch die beiden Hauptthemen in ihrem gegenſätzlichen Verhältniſſe nicht prägnant genug hervortreten, ſo iſt doch die Form eines erſten Symphoniesatzes nach dem Vorbilde unſerer klaſſiſchen Meiſter von Anfang bis zu Ende mit Geſchloſſenheit feſtgehalten und läßt in der Mache einen durch Uebung und Erfahrung gereiften Tonſetzer erkennen. Am originellſten in der Erfindung trat der zweite Satz, ein derb-komiſches „Scherzo“ mit einem packenden Hauptmotiv hervor, deſſen natürliche, nirgends geſchraubte Verwerthung den erfriſchendſten Eindruck machte. Obwohl ſich hier der Komponiſt auf der äußerſten Grenze muſikaliſcher Schönheit bewegt, ſo können wir ihm doch nicht den Vorwurf machen, jene vom äſthetiſchen Gefühle gezogene Linie durch grobſinnlichen Ausdruck überſchritten zu haben. Der dritte Satz (Adagio) läßt in ſeinen melodiſchen Zügen am wenigſten Urſprünglichkeit wahrnehmen, obſchon auch hier das glänzende Kolorit und manche harmoniſche Feinheiten die noble Haltung des Tonſtückes wahren. Im Finale tritt unverkennbar die Abſicht hervor, durch Töne einen äußeren Vorgang abzumalen. Auch wenn der Komponiſt zu ſeinen Sätzen keine beſonderen Titel hinzugeſetzt hätte, würde man dennoch im Finale dieſe Abſicht gemerkt haben, welche nach unſerer Meinung dem Ideale der muſikaliſchen Kunſt nicht entſprechend ſein kann.

Wenn Hr. Abert die „guten Zeiten“ auf der See, die „Empörung“ der Matroſen, den „Sturm“,

Digitized by Google

wie er die Wellen peitſcht, und das „Land“, wie es in maleriſcher Schönheit daliegt, durch Töne abmalen wollte, hat er das Weſen des ſymphoniſchen Kunſtwerks in ſeiner Auffaſſung verfehlt und in der That iſt gerade dieſer letzte Satz der am wenigſten geſchloſſene. Im letztbezeichneten Satze gefällt uns auch die harmoniſche Faktur weniger als ſonſt, und namentlich iſt es ein Stückchen Fuge, welches unverkennbare Schwächen in Beantwortung des Thema's und Verbindung der Hauptſätze an ſich trägt, wogegen die Inſtrumentation auch hier von trefflichſter Wirkung iſt. Im Ganzen müſſen wir hier ebenſo, wie an anderen Orten ausſprechen, daß die Abert'ſche Symphonie eine „gute Koſt“ der Neuzeit iſt, welcher allenthalben die nöthige Beachtung geſchenkt werden ſollte, wie es bei uns durchaus in erfreulicher Weiſe der Fall war, indem der ſelbſtdirigirende Komponiſt von Seiten der Zuhörer die wohlverdienten Auszeichnungen erhielt, welche zugleich der trefflichen Ausführung gelten. Eine zweite Novität war Burgmüller's Symphonie in 3 Sätzen D-dur, deren Partitur von Hrn. v. Brunck an dieſem Orte bereits eingehend beſprochen worden iſt. Wir können konſtatiren, daß beregtes Werk eine rechte beifällige Aufnahme fand und einen recht liebenswürdigen Eindruck macht, welcher durch Wahrnehmung einzelner Züge von tieferem Gehalte noch erhöht wird.

Als dritte Orcheſternovität wurde uns im 4. Konzert eine nach Mendelsſohn'ſchem Vorbilde gearbeitete Ouvertüre zu einem uns unbekannten Trauerſpiele „Loreley“ von Emil Naumann unter Direktion des Komponiſten vorgeführt. Wir glauben mit Recht vermuthen zu dürfen, daß dieſes wenig ſelbſtſchöpferiſche Momente enthaltende Werk an anderen Orten ebenfalls nur dieſelbe Achtung erhalten wird, welche man hier der fertigen Mache zollen konnte. Nirgends bewegt ſich aber der Tonſetzer in der Erfindung auf eigenen Bahnen, und auch das rein Techniſche bei Verwendung der orcheſtralen Mittel kann ſo wenig auf Selbſtändigkeit Anſpruch machen, daß Konzertinſtitute wohl kaum mehrmalige Aufführungen dieſes Werkes ermöglichen dürften.

Ein anderes hier zum erſten Male vorgeführtes Werk von A. Rubinſtein, „Fauſt“, ein muſikaliſches Charakterbild für Orcheſter, hat in der Lokalpreſſe, ſowie in den muſikaliſchen Zeitungen die verſchiedenſten Meinungen hervorgerufen. In Bezug auf den Titel iſt zu bemerken, daß man für denſelben ebenſogut einen beliebigen anderen aus der Region dunkler Begriffe ſetzen könnte, ohne dem muſikaliſchen Werke damit Eintrag zu thun. Und wenn auch Hr. Rubinſtein durch Goethe's oder Lenau's „Fauſt“, oder durch die alte Volksſage ſelbſt zur Kompoſition dieſes Stückes angeregt worden iſt, ſo kann der Zuhörer doch unmöglich errathen, welches Objekt der Tonſetzer idealiſiren wollte. Wir müſſen uns alſo ſchon an die rein ſubjektive Muſik des Hrn. Rubinſtein halten und nach der Wirkung dieſes „Phantaſieſtückes“ für Orcheſter den Inhalt desſelben beurtheilen. Offen geſtanden haben wir keine beſonders bedeutende Wirkung verſpürt und unſere Meinung hat ſich auch nach genauerer Einſicht in die Partitur keineswegs geändert. Wohl zeigt der Hauptſatz zwei prägnante und melodiſch ausgedehnte Motive, deren Schönheit und günſtige Natur zur Durcharbeitung gar nicht verkannt werden kann; der Tonſetzer läßt ſich aber überall die Gelegenheit entgehen, durch Anwendung einer tüchtigen Polyphonie aus dieſen Motiven ein wirklich geſchloſſenes Kunſtgebilde zu ſchaffen, und dieſen Mangel an Geſchloſſenheit, an innerer Feſtigkeit haben wir bei den zahlreichen Werken des talentvollen Komponiſten nur zu häufig wahrgenommen. Auch das den Hauptſatz (Allegro assai) unterbrechende Stückchen (Moderato assai) enthält eine von der Oboe zuerſt, und ſpäter in Verbindung mit dem Solohorn vorgetragene Melodie, welche durchaus ſinnlich reizvoll genannt werden muß. Es bleibt aber immer bei dem Motivanſatze, ſo daß ein recht eigentlicher muſikaliſcher Genuß, für welchen doch die Gedankenentwicklung eine innere Nothwendigkeit iſt, kaum erzielt wird. Am intereſſanteſten iſt uns das gewiſſermaßen als Prolog hingeſtellte Molto Adagio erſchienen, welches der Hauptſache nach wieder als Epilog auftritt. Im Ganzen ſcheint das Werk auf die Zuhörerſchaft keinen vorwiegend günſtigen Eindruck gemacht zu haben.

Einen vortrefflichen Eindruck machte dagegen die von Heinrich Eſſer prächtig inſtrumentirte Toccata in F-dur von Joh. S. Bach, und wenn wir auch nicht dem Principe huldigen, ein Meiſterwerk mit größeren Maſſen von Klangfarben zu umkleiden, weil hiefür keine praktiſchen Gründe, wie z. B. bei Arrangements von Orcheſterwerken für das Klavier, geltend gemacht werden können, ſo müſſen wir doch der ausgezeichneten Orcheſterbehandlung, welche Hr. Eſſer in dieſer „Studie“ an den Tag legte, die vollſte Anerkennung zollen, wie ſie derſelben auch von Seiten des Publikums zu Theil wurde.

Außer dieſen Novitäten gelangten in der erſten Saiſonhälfte an Ouvertüren zur Aufführung: 1. von

Cherubini zu „Anokreon“ und zu „die Abencerragen“, 2. von Weber: zur „Euryanthe“ und zum „Freischütz“, 3. von Mendelssohn: „die Hebriden“, 4. von Rob. Schumann zu Byron's „Manfred“, 5. von Gade „Michel Angelo“, welcher Titel wohl kaum unpassender gewählt werden konnte. Von Symphonien hörten wir noch 1. von J. Haydn Nr. 1 in Es-dur, 2. von Mozart die in G-moll, 3. von Beethoven: die Eroica, A-dur und in B-dur, 4. von Robert Schumann die in B-dur. Ferner kamen zwei Suiten zu Gehör. 1. die in D-dur von J. S. Bach, in welcher Herr Konzertmeister David die Violinsoli ganz vorzüglich zur Geltung brachte, und 2., Nr. 2 in E-moll von Franz Lachner, welche bei unserem Publikum als eingebürgertes Lieblingsstück zu bezeichnen ist. Auch den „Reigen seliger Geister“ und „Furientanz“ aus „Orpheus“ von Gluck, hörten wir in tüchtiger Ausführung, wie überhaupt den Orchesterleistungen im Allgemeinen besonders Lob zu spenden ist. Die Auffassung der zu Gehör gebrachten Stücke war größtentheils den Intentionen der Schöpfer entsprechend; nur möchten wir uns zu bemerken erlauben, daß die schnellen Sätze in den Werken unserer klassischen Meister zuweilen in einem allzurapiden Tempo heruntergespielt werden, welches bei aller vollendeten technischen Fertigkeit im Zusammenspiel doch die Schönheitsgrenzen überschreiten dürfte. Die Tüchtigkeit der einzelnen Mitglieder, von denen wir in dem zweiten Bericht die hervorragendsten namhaft machen werden, bewährte sich auch in dieser ersten Hälfte der Saison wieder auf's glänzendste, wobei die Thätigkeit des Herrn Konzertmeisters David, welcher mit Recht als die Seele unseres wackeren Orchester's gilt, noch besonders rühmend hervorgehoben werden muß.

In Bezug auf den Chorgesang können wir leider auch dieses Mal wiederum kein Lob aussprechen, da gegen früher nicht die mindeste Besserung eingetreten ist; ja es will uns bedünken, als hätte man sogar noch Rückschritte gemacht. In unserem zweiten Berichte werden wir über die mißlichen Verhältnisse in dieser Beziehung überhaupt eingehendere Auslassungen geben und wir hoffen dann auch von anderer Seite in unserer wohlgemeinten Absicht unterstützt zu werden. Denn das haben wir wohl erkannt, daß nur durch vereintes Wirken aller Kräfte, welche der parteilosen, die gute klassische Musik vertretenden Presse angehören, bei den Leitern und Mitgliedern hiesiger Chorvereine die Einsicht in das Unangemessene, ja Verderbliche der gegenseitigen Eifersüchteleien und Häkeleien erweckt werden kann.

Vorläufig nennen wir also nur die vier Chorwerke, von denen wir einen Chor „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ und einen Choral „Beweis' dein Macht, Herr Jesu Christ“ von Joh. Seb. Bach zuerst angegeben. Man hatte diese beiden Stücke der Cantate Nr. 6 der Bachgesellschaftsausgabe entnommen, ohne hievon eine Angabe zu machen, so daß also weniger mit Bach vertraute Gewandhausbesucher diese Bruchstücke als für sich bestehende Schöpfungen angesehen haben dürften. Im Ganzen war die Ausführung, wenn man die geringe Anzahl von acht Altistinnen, verstärkt durch ein paar Knabenstimmen bedenkt, immerhin so, daß wir Hrn. Kapellmeister Reinecke unsere volle Anerkennung zollen müssen, ohne etwa der Leistung an sich höheren objektiven Werth zuerkennen zu wollen. Eine etwas höhere Bedeutung können wir der Ausführung von Mendelssohn's Musik zu Racine's „Athalia“ zugestehen, wo die Chöre doch im Ganzen rein und die Einsätze der einzelnen Stimmen mit ziemlicher Sicherheit hervortraten. Freilich waren auch hier die Männerstimmen wieder viel besser besetzt, als die Frauenstimmen, so daß von einer wirklichen Gleichmäßigkeit der verschiedenen Klangregionen nichts gesagt werden kann. Die Hauptsoloparthie (Sopran) führte die von uns schon in voriger Konzertsaison rühmend hervorgehobene Künstlerin Fr. Juliane Flinsch, geb. Orvil, mit bekannter Feinheit in der Auffassung und Abrundung in der Technik durch; die Stimme an sich scheint uns leider an Klangschönheit etwas verloren zu haben und namentlich sind es die höchsten Sopranlagen, welche gegen früher bedeutend matter zur Erscheinung kommen, obwohl auch hier die vollendete Kunst unserer hochgeschätzten Sängerin immer noch die ungetheilteste Sympathie zu erwecken vermag. Frl. Klara Hinkel als Trägerin der Altpartie hat uns in früheren Jahren, wo wir sie noch unter Direktion von Rietz im Gewandhaus hörten, bedeutend besser gefallen, als es in dieser Aufführung der Fall war, und wir können diese schnelle Abnahme der Leistungsfähigkeit des an sich so schönen Organs nur dem Mangel an naturgemäßen, hinreichend fleißigen Gesangsstudien zuschreiben, von welchen uns die Sängerin niemals eine besonders anerkennenswerthe Probe vorgeführt hat. Am niedrigsten in technischer Durchführung erschien uns jedoch die Mezzo-Sopranpartie, welche einer zwar talentvollen, in Verwerthung der Mittel aber noch ganz unfertigen Sängerin, Frl. Hedwig Scheuerlein übertragen worden war. Die verbindenden Worte von Eduard Devrient sprach Hr. Ha-

Digitized by Google

nisch in dem Tone eines kollektirenden Predigers, während die Harfenpartie von Hrn. Liebig, Sohn des bekannten Musikdirektors, recht lobenswerth behandelt wurde. Das Orchester war ganz vorzüglich und so machte trotz der gerügten Schwächen das geniale Werk auf uns wieder den Eindruck nicht nur einer der vorzüglichsten Tonschöpfungen Mendelssohn's, sondern der neueren Zeit überhaupt.

Gehen wir von diesem Werke zu einem andern nicht minder bedeutenden desselben Meisters über, und gestehen wir zu, daß in Rücksicht auf die Verhältnisse „Die erste Walpurgisnacht" recht achtungswerth zu Gehör gebracht wurde. Von den Solisten genügte Frl. Preßler aus Berlin, welcher die Natur eine recht wohlklingende Stimme und schöne Auffassungskraft verliehen hat, darum noch nicht vollkommen, weil dieselbe in ihrer technischen Bildung noch lange nicht auf dem Standpunkte einer gewissen Fertigkeit steht, wie sie von einer im Gewandhaus auftretenden Sängerin eigentlich verlangt werden dürfte. Da wir später noch einmal auf dieselbe zurückkommen, so seien Hr. Rudolph (Tenor) vom Hoftheater zu Dresden und Hr. Nill (Baß) aus Frankfurt rühmend hervorgehoben. Beide Sänger hatten ihre Aufgaben in würdigster Weise erfaßt und lösten dieselben zur Zufriedenheit der gesammten Zuhörerschaft.

(Schluß folgt.)

Olmützer Musikbericht.

Die drei Musikvereine. — Wohlthätigkeits-Konzerte. — Das reisende Virtuosenthum.

pp. Die nachstehende Besprechung der Leistungen der Stadt Olmütz auf dem musikalischen Gebiete beginnt mit dem Jahre 1864 und erstreckt sich bis auf die Gegenwart. Zur leichteren Uebersicht soll alles Dasjenige, wodurch sich jeder der hier bestehenden musikalischen Vereine besonders bemerkbar machte, abgesondert geschildert werden. Der Schluß des Berichtes enthält eine Wahrnehmung bezüglich des Virtuosenthums, welche der Vollständigkeit wegen aus dem Grunde nicht unberührt gelassen werden durfte, weil die Art und Weise, wie das Virtuosenthum in der oben angegebenen Zeitperiode in Olmütz auftrat, Einfluß auf die Musikzustände nimmt, und gleiche Wahrnehmungen in dieser Richtung gewiß auch anderwärts gemacht worden sind.

Der Musikverein, welcher sich bei der Gründung im Jahre 1852 die Aufgabe stellte, die Tonkunst nicht nur durch musikalischen Unterricht, sondern auch durch die Aufführung gediegener Kompositionen zu fördern und auszubilden, hat im Laufe der Zeit diese Aufgabe zu lösen sich bestrebt. Derselbe hat während seines dreizehnjährigen Bestandes 76 Konzerte veranstaltet, bei denen Symphonien, Chöre, Solostücke, Oratorien und andere Tonwerke alter und neuer Meister zur Aufführung gelangt sind.

Am 6. Januar 1864 eröffnete der Verein seine Thätigkeit mit dem 72. Konzerte, bei welchem durchgehends Novitäten und zwar nebst einigen Ausfüllstücken die B-dur Symphonie von Robert Schumann und zum Schluß der Entre-Akt und Spinnchor aus der Oper „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner aufgeführt wurden. Die erstgenannte Komposition hat ungeachtet der mächtig anregenden Schönheiten im Einzelnen und der, wenn auch nicht vollendeten, doch jedenfalls befriedigenden Aufführung im Ganzen nicht angesprochen. Mag sein, daß die Werke Robert Schumann's noch viel zu wenig hier bekannt sind, und daß diese Symphonie nicht jene Klarheit, nicht jene Natürlichkeit und Frische besitzt, welche man bei den älteren klassischen Werken vorfindet. Der Damen-Chor aus dem „fliegenden Holländer", welcher ausnahmsweise und weil die Oper hier noch unbekannt ist, in das Programm aufgenommen wurde, zeichnete sich durch reine und sichere Intonation, und starke Besetzung vortheilhaft aus. Zu dem darauf folgenden nächsten Konzerte wurden umfassende Vorbereitungen getroffen, da die Aufführung des Oratoriums „Judas Makkabäus" von Händel von der Vereinsleitung beschlossen worden ist. Die Aufführung dieses Tonwerkes fand auch in der Thot am Palmsonntage statt und zwar unter der Leitung des Theater-Kapellmeisters Hrn. Ružek, welcher die verstärkten Chor- und Orchesterkräfte mit Umsicht und Eifer leitete. Der Gesammteindruck des Oratoriums war ein günstiger, und selbst vom kritischen Standpunkt und bei Anlegung eines höheren Maßstabes ließ sich an der Exekution nicht viel aussetzen. Die Solostimmen, theils in den Händen von Mitgliedern des Vereins, theils jenen der hiesigen Oper, sowie der Chor und das Orchester lösten durch die richtige Auffassung der in der Komposition liegenden Tiefe und Innigkeit, sowie durch gewissenhafte Beobachtung der Nüancen ihre Aufgabe.

Nach einer längeren Pause während der Sommermonate gab der Verein das dritte Konzert im Monat November und ein viertes Konzert im Monat Dezember 1864. Haydn's B-dur Symphonie und Beethovens Es-dur Konzert für Klavier mit Orchester-Begleitung, sowie Meyerbeer's Ouvertüre in Marschform zur Eröffnung der Londoner-Industrie-Ausstellung bildeten die hervorragenden Nummern des dritten, die von der k. k. Hofopernsängerin Frl. Bettelheim vorgetragenen Gesangsnummern den bemerkenswerthesten Theil des vierten Konzertes. Frl. Bettelheim, welche zu diesem Konzerte vom Verein eigens nach Olmütz eingeladen war, entzückte das hiesige Publikum durch den reizenden Klang ihrer schönen, vollen und starken Stimme, und den edlen Vortrag, bei welchem nichts vernachlässigt, sondern Alles mit Feinheit und richtiger Berechnung zur vollen Geltung gebracht wurde.

Zu erwähnen ist noch die öffentliche Prüfung der vom Olmützer Musikvereine dotirten Gesangschule, welche im Monat Juli unter großem Zudrange einer zahlreichen Zuhörerschaft, und die Generalversammlung, welche am 12. December 1864 unter schwacher Betheiligung der Vereinsmitglieder abgehalten worden ist.

Im Vereinsjahre 1865 sollte Schneider's „Weltgericht" dem Publikum vorgeführt werden. Verschiedene Hindernisse vereitelten jedoch die Aufführung dieses Tonwerkes, an dessen Stelle der erste Theil des Mendelsohn'schen Oratoriums „Elias" und Gade's C-Symphonie im letzten Konzerte getreten sind. Die Umstände, welche das Wirken des Musikvereins begünstigten, sind das einheitliche und principielle Vorgehen der Vereinsleitung, das Herbeiziehen hervorragender Künstler und anderer dem Musikvereine als Mitglieder nicht angehöriger musikalischer Kräfte, die rechtzeitige Vorbereitung zur Aufführung größerer Tonwerke und die Sorgfalt bei Zusammenstellung der Konzert-Programme.

Aus dem Wirken des hiesigen Männergesang-Vereins ist zu bemerken, daß derselbe im Jahre 1864 zwei Konzerte nebst mehreren Lieder-Tafeln veranstaltete, eine entsprechende Abänderung der Vereinsstatuten vornahm, und sich bei dem Reichenberger Sängerfeste durch eine Deputation von 8 Sängern betheiligte.

Zu Ehren der Anwesenheit des Kapell- und Chormeisters Hrn. Storch aus Wien gab der Verein in diesem Jahre eine Liedertafel und am 26. März ein Konzert, welches die erste öffentliche Produktion im neuen Vereinsjahre 1865 bildete. Die schwierige Aufgabe, ein passendes Programm für seine Konzerte zu finden, suchte der Verein dadurch zu lösen, daß nebst dem eigentlichen Männergesange auch nach anderen Schöpfungen der Tonkunst gegriffen, und so den Produktionen ein mehr allgemeinerer Charakter gegeben wurde. Das letzte Konzert zeichnete sich durch die gelungene Aufführung von Felicien Davib's Symphonie-Ode „Die Wüste" vortheilhaft aus. Mehr Theilnahme und Beifall, als die Konzerte, fanden im allgemeinen die Liedertafeln und es hat den Anschein, daß der heitere Gesang im geselligem Kreise und fröhlicher Gesellschaft mehr das Gebiet der Vokalaufführungen des Männergesang-Vereins ist, als der Konzertsaal.

Der Kammermusik-Verein veranstaltete im Jahre 1864 vier Produktionen, nämlich am 4. Januar, 6. März, 4. April und 4. Dezember und im Jahre 1865 drei Musikabende, nämlich am 1. Januar, 5. März und 2. April, wobei Kompositionen aus dem Gebiete der Kammermusik und zwar größtentheils Quartette und Quintette für Streichinstrumente allein, und auch für Klavier mit Begleitung von Streichinstrumenten von Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Spohr, Cherubini, Franz Schubert, Schumann, Rubinstein zur Aufführung gebracht worden sind. Am meisten waren Werke von Beethoven, Menbelsohn, Schubert und Schumann vertreten. Da der Kammermusikverein keine Nebenzwecke verfolgt, sondern lediglich die Erreichung des Kunstzweckes vor Augen hat, so scheint der Bestand desselben gesichert. Außer den vier ausübenden Mitgliedern des Kammermusikvereins betheiligten sich bei den Produktionen der städt. Kapellmeister und Orchester-Direktor Ament und der Klaviermeister Mayer. Das Unternehmen haben weiter zwei Dilettantinnen und Hr. Kwizda, Bankbeamter, durch freundliche Uebernahme der Klaviernummern unterstützt. Die Theilnahme des Publikums an dieser Gattung Musik hat sich gesteigert, und den Leistungen wurde sowohl von der zahlreich versammelten Zuhörerschaft, als auch von der Kritik eine schmeichelhafte Anerkennung zu Theil. Namentlich gebührt dem Kammermusik-Vereine das Verdienst, die in ihrer Wirkung mit so wenig Mitteln ausgestattetete Musikgattung des Streichquartetts hier heimisch gemacht zu haben.

Außer den Konzerten der genannten drei Vereine gaben die Kapellmeister der hier in Garnison befindlichen Regimenter mehrere musikalische Produktionen zum Besten der Stiftung für Militär-Kapellmeister-Witwen. — Zu erwähnen sind noch zwei Konzerte des Hrn. Karl Mayer, von denen das eine am 19. April 1864 für den Gablenzfond veranstaltet wurde. Bei dieser Gelegenheit

machte ſich Hr. Mayer als vorzüglicher Klavierſpieler und gründlicher Lehrer auf dieſem Inſtrumente geltend, indem hiebei mehrere ſeiner Schüler mit Erfolg vor die Oeffentlichkeit traten. Einige von der Violinſpielerin Frl. Dekner im Monate Mai 1864 gegebene Konzerte waren nur ſchwach beſucht, und nur das eminente Spiel des Klaviervirtuoſen Hrn. Bendel, welcher aus Gefälligkeit für die Konzertgeberin mitwirkte, konnte das Publikum befriedigen. Nicht viel glücklicher waren die Virtuoſen, welche ſpäter nach Olmütz reiſten, um hier Konzerte zu geben. Die Geſchwiſter Raezek, welche doch als Violinvirtuoſen ſich einen bedeutenden Ruf erworben haben, konnten hier kein Konzert zu Stande bringen und mußten unverrichteter Sache wieder fortreiſen. Hr. Schibek, ein Violinſpieler, der es in der Behandlung der Geige zu einer ſeltenen Vollendung brachte, ſpielte einmal im Theater bei einer Abonnements-Vorſtellung, bei welcher nur ſehr geringe Einnahmen erzielt wurden und das zweite Mal im Konzertſaale vor leeren Stühlen, erſt das dritte Mal brachte er es nach vielen Bemühungen zu einem leidlich beſuchten Konzerte.

Die Thatſache, daß unter dem Druck von unangenehmen Verhältniſſen, unter Sorgen und Unannehmlichkeiten ſich keine wahre Kunſt entfalten kann, beſtätigt ſich auch, wenn man das gegenwärtige Virtuoſenthum und deſſen Leiſtungen in's Auge faßt. Nicht mehr finden, wie ehemals, reiſende Virtuoſen Enthuſiasmus und reichen Gewinn. Das Hinzudrängen ſo vieler Unberufener hat das Konzertiren tief heruntergebracht, ſo zwar, daß weder Ehre noch auch Geld in dieſem Berufe zu holen iſt. Selbſt mit Empfehlungsbriefen an einflußreiche Perſonen findet der reiſende Virtuoſe in einer fremden Stadt eine Menge Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er zur Veranſtaltung eines Konzertes gelangt. Glückt es ihm auch — in der Regel erſt nach unzähligen Gängen — alle Hinderniſſe zu beſeitigen, ſo fließen in den meiſten Fällen die Einnahmen aus dieſem Konzerten ſo ſpärlich, daß nach Deckung der Unkoſten kaum etwas übrig bleibt, um den Künſtler auch nur für ſeine Reiſeauslagen zu entſchädigen. Um ſo trauriger geſtaltet ſich die Zukunft für einen ſolchen Muſiker, der in der Jugend kaum ſo viel erwirbt, um einen anſtändigen Lebensunterhalt zu finden. Zu wundern iſt es, daß die geſchilderten Verhältniſſe die vielen unerquicklichen und für einen Mann von Ehrgefühl ſo drückenden Situationen noch Reiz haben, um aufſtrebende Talente zu dieſer Laufbahn zu bringen. Die meiſten der gegenwärtig herumreiſenden Virtuoſen bewegen ſich auf einem ausgefahrenen Geleiſe und tiſchen die alten, bereits wiederholt und zur Ueberſättigung gehörten Konzertſtückchen immer wieder neu auf. Doch was ſind das für Stücke, welche den hervorragenden Theil ihrer Konzertprogramme bilden? In der Regel ſind es mit Schwierigkeiten überladene, gekünſtelte Produkte ohne Werth und ohne Gehalt, die aus einer Zeit herrühren, wo es zum Weſen eines Virtuoſen gehörte, mit eigenen Schöpfungen im Konzertſaale zu glänzen. Die Konzertliteratur weiſt eine Menge ſolcher Geſtalten auf, bei denen die verſchiedenſten Gedanken, die heterogenſten Elemente und Wendungen bunt aneinander gereiht ſind, und fremde Ideen, eingeübte Paſſagen und ſonſtiger Flittertand die Ausſtattung bilden. Da es nicht möglich iſt, untaugliche Konzertiſten vom Schauplatze ihrer ungeſchickt gewählten Wirkſamkeit zu entfernen, da das Publikum ſchon ſo oft mit ſtümperhaften Produktionen verfolgt worden iſt, ſo ſcheint die Apathie gegen alles Virtuoſenthum erklärlich.

Wiener Theaterbericht.

An der Wien.

Am 8. Mai zum erſten Mal: „Revue, 1835—1865", dram. Vergnügungszug, zuſammengeſtellt von A. Bittner, nebſt Vorſpiel: „Ein ausverkauftes Haus". Benefice des Logenmeiſters J. Beyer.

γ. Es war an ſich ein ganz netter, glücklicher Gedanke, die geſchichtlichen Hauptſtationen des Wiedner Theaters im Fluge zu berühren, die wichtigſten Abſchnitte eines dreißigjährigen bunten Treibens hervorzuheben, die bedeutendſten daſelbſt heimiſch geweſenen Darſtellungsgattungen und deren namhafte Träger Revue paſſiren zu laſſen. Keine Bühne Wiens weiſt eine ſo mannigfaltige, abwechslungsreiche, intereſſante Geſchichte auf. Hat die Leopoldſtadt als die einſtige Stätte der urvolksthümlichen Komiker-Typen und ſpäter als die Wiege der modernen Operettenpflege ihre hiſtoriſche Wichtigkeit, ſo glänzt dagegen das Theater an der Wien durch eine Reihe denkwürdiger Unternehmungen, in welchen künſtleriſcher Sinn und Spekulation, geniale Charakterköpfe und großartige Maſſenwirkungen einander in berauſchendem Wechſelreigen ablöſten. Man braucht dabei nicht einmal auf Mozart und Schikaneder, auf Oper, Schauſpiel und Kinderballet unter Palffy zurückzugreifen, — die letzten dreißig Jahre, welche unſer

Digitized by Google

diesmaliges Thema bilden ſollten, ſind übereich an Wandlungen der merkwürdigſten Art. Ein Kopf von einiger Faſſungs- und Erfindungskraft, eine Feder von einiger Gewandtheit und Darſtellungsfähigkeit hätte aus dieſer Fundgrube eine dramatiſche Wandeldekoration von, wenn auch nur momentaner, doch immerhin ausgiebig prägnanter Wirkung zuſammengeſtellt. Er hätte uns gezeigt, wie aus der, den Zeitgeſchmack der dreißiger Jahre beherrſchenden, ſentimental-humoriſtiſchen Allegorie Raimund's ſich, unter Carl's Einfluß, Neſtroy's ironiſirende Allegorie losſchält; wie dann letztere gänzlich wegfällt und nur der Neſtroy'ſche Sarkasmus, temporirt durch Scholz's naive Komik, zurückbleibt, wie neben dieſen beiden Matadoren mit gleichem Glück in Schauſpiel, Vaudeville, lebendigem Theater und Kunſtreiterſchaft „gemacht" wird; er hätte uns die Kataſtrophe von Carl's durch den Verkauf des Theaters gezwungenem Abſchied, den Antritt der Pokorny'ſchen Direktion durch entſprechende Erinnerungsbilder vergegenwärtigt; er hätte Beckmann's kurzes, aber glänzendes Wirken neben dem denkwürdigen Gaſtſpiel der Jenny Lind andeutend hervorgehoben; das Jahr 1848 wäre an uns vorübergezogen mit ſeinem freiheitstrunkenen Studentenſtücke, die Periode der fünfziger Reaktion mit ihren theilweiſe verblümte Zeitanſpielungen enthaltenden Poſſen, die durch Rott und Treumann getragen waren; und was die letztverfloſſene Zeit anbelangt, ſo hätte ſich vielleicht eine Form finden laſſen, um die künſtleriſche Entartung (von der ſittlichen abgeſehen) der heutigen Volksmuſe einigermaßen zu verdecken, theilweiſe zu entſchuldigen, indem man ſie als ein Produkt der allgemeinen geiſtigen Strömung dargeſtellt hätte.

Dadurch, daß die Zuſammenſtellung beſagter „Revüe" Hrn. Anton Bittner anvertraut wurde, war freilich jede Hoffnung auf eine auch nur annähernd künſtleriſche Behandlung der oben angedeuteten Aufgabe von vornherein abgeſchnitten. Hr. Bittner hat ſich in dieſem Stück, wir wollen nicht einmal ſogen an Geiſtloſigkeit, aber an Kombinationsunfähigkeit ſelbſt übertroffen. Sein Vorſpiel iſt ſchal und matt, wie abgeſtandenes Bier, ſeine Zuſammenſetzung und Aneinanderreihung bekannter Scenen geſchmacklos und ungeſchickt über die Möglichkeit. Direktor Carl fehlt darin ganz, nichts erinnert an den Mann, der während eines Drittheils der geſchilderten Zeit das unermüdliche Triebrad der ganzen Maſchine war; das letzte Stück der Carl'ſchen Direktion, „Unverhofft", iſt in der Bittner'ſchen „Revüe" nicht vertreten, während der für die Leopoldſtadt geſchriebene „Talisman" ganz unnöthig darin figurirt; desgleichen fehlt jede auch nur hindeutende Erinnerung an die Glanzzeit der Pokorny'ſchen Oper (die läppiſche Einflechtung des Banditen aus „Stradella" kann doch unmöglich dafür gelten), an das „bemooſte Haupt", an die politiſche (alſo die relativwichtigſte) Seite der Elmar'ſchen Stücke, während die „falſche Pepita" und der „fidele Chriſtl" nebſt einer ſinnloſen, überfrivolen Benützung des Lewitſchnigg'ſchen „Tannhäuſer's" ſich ungebührlich breit machen.

Die einzige theilweiſe Entſchuldigung, welche der Verfaſſer für ſein Machwerk in Anſpruch nehmen kann, iſt Hrn. Swoboda's Erkrankung, welche vermuthlich theils die Auslaſſung, reſp. Aenderung einiger Scenen, theils ihre minder vortheilhafte Beſetzung zur Folge hatte. Von den einheimiſchen Mitwirkenden machten ſich die HH. Frieſe und Rott um das Gelingen von Einzelnheiten am meiſten verdient, Hr. Blaſel nur ſehr theilweiſe, da er im Geſang höchſt unglücklich war. Hr. Herburger war wieder ſo unkomiſch, daß wir uns nachträglich wunderten, wie ihm der Menelaus in der „ſchönen Helena" (den er einige Male ſtatt Hrn. Blaſel übernommen) ſo ausnehmend draſtiſch gelingen konnte.

Am meiſten Intereſſe erweckte das Debüt der Lokalſängerin Frl. Stauber aus Graz. Das iſt doch einmal eine jugendfriſche Erſcheinung mit kräftig klangvoller Stimme, deutlicher Ausſprache und zugleich verſtändigem und anſtändigem Spiel, eine Acquiſition, zu der man, richtige Verwendung vorgeſetzt, dem Theater an der Wien Glück wünſchen muß. *)

Der Beifall, den Frl. Stauber erhielt, war ein verdienter. Der Applaus an dieſem Abend erſtreckte ſich freilich auf alles Mögliche und kam offenbar von einer maſſenhaft ausgerückten Claque. Daß aber ein noch ſo genügſames Publikum mit dem Quodlibet zufrieden ſein könnte, iſt ſchwer anzunehmen, wenngleich alles Unmögliche möglich wird zu einer Zeit, wo Hr. Bittner, und Konſorten Kaſſaſtücke liefern!

*) Vor vier Jahren hatte ein Mitarbeiter der „Recenſionen" in einem Bericht aus Marienbad auf Frl. Stauber mit den Worten aufmerkſam gemacht: „ſie hat Talent und ein nettes Stimmchen; bei dieſem jungen Mädchen würde eine entſprechende Ausbildung ſicher die beſten Früchte tragen" D. R.

Korreſpondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunſchweig.** (Novitäten. Perſonal-Veränderungen und Mängel.) Seitdem die Oper „Danna Maria van Spanien“, welche Graf Reiſſet in Hannover unter dem Pſeudonym Teſſier hier aufführen ließ, vom Publikum lautlos hingenommen, oder vielmehr abgelehnt wurde, haben wir nichts Neues in der Oper geſehen. Maillart's „Lara“ wird bereits ſeit vier Monaten ſtudirt; ob wir aber vor den Ferien noch damit überraſcht werden, ſteht in Frage. Frl. Starck, welche zum Herbſt in Penſion tritt, hat die Hauptpartie abgegeben und Frl. Frankenberg dieſelbe übernommen. Daß Frl. Starck penſionirt wird, wollen wir zwar nicht als großen Fehlgriff bezeichnen, daß man aber dieſe Eventualität nicht längſt beachtet und für Erſatz geſorgt hat, iſt jedenfalls ein ſeltſames Verfahren. Fürchtete man etwa, daß die Anhänglichkeit des Publikums an Frl. Starck den Aſpirantinnen auf ihre Stelle gefährlich werden könne? Der Abgang des Hrn. Braun-Brini wird weniger fühlbar ſein, da für ihn bereits ein Remplaçant in Hrn. Walters gewonnen iſt. — Im Schauſpiel iſt uns ein Hr Hafmann als Kaufmann Rahrbach im „geadelten Kaufmann“ vorgeführt worden. Obgleich die Rollen dieſes oberflächlichen Machwerks wenig geiſtige Begabung verlangen, ſo konnte man doch bereits bemerken, daß Hr. Hafmann nur nach der Schablone ſpielt. Es iſt ſeltſam: Hr. Schütz ſpielt die edlen Väter nicht mehr, weil er dafür hält, daß es beſſer ſei, wenn er als Direktor ſich nicht in den Vordergrund der darſtellenden Mitglieder dränge; trotzdem aber engagirt er keinen anderen erſten Darſteller dieſes Faches. Bald ſpielt Hr. Brunner, bald Hr. Schultes, bald Hr. Werther die betreffenden Rollen, und dieſer neu engagirte Hr. Hafmann iſt doch auch nur eine Aushilfe. Einen Lear, einen Wallenſtein wird er nie ſpielen können. — Neu war „Männer von heute“ von Julius Rafen. Die Vorſtellung war gut. Hr. Hillt und Frl. van Sell namentlich ſpielten die beiden Hauptrollen recht lebendig. Die Aufnahme des Stückes war jedoch ſehr lau. — Auch unſer Ballet raffte ſich in dieſen Tagen zu einer größeren Leiſtung auf. Mit Frl. Herhald, unſerer ſehr geſchickten Solotänzerin, Hrn. Herbin, dem Solotänzer und Balletmeiſter, und dem Corps de Ballet wagte man ſich an „Giſella, oder die Willys“. Die Sache ſcheiterte einigermaßen an dem ſehr ſeltſamen Umſtande, daß die Willys, dieſe Tanzgeiſter, einer Königin gehorchen mußten, von der man nicht einſah, durch welche Vorzüge ſie zu dieſer Würde gelangt war. Tanzen konnte ſie nämlich faſt gar nicht.

l. **Stuttgart.** (Opern- und Schauſpiel-Repertoir). Nachdem der zweite Monat der Saiſon mit ungewohnter Thätigkeit begonnen, und dieſe erfreuliche Bewegung etwa 4 Monate gedauert hatte, ſind wir nun auf das unerfreuliche Niveau einer unſern Kräften unangemeſſenen Mittelmäßigkeit um ſo entſchiedener zurückgeführt worden. In der Oper gab die Erkrankung zweier erſter Sängerinnen — Fr. Marlow und Fr. Bennewitz — welche abſchon nicht ganz zu gleicher Zeit je 3 Monate der Bühne entzogen wurden, einen erſten Anlaß zu dieſer Erſchlaffung; andererſeits aber forderte unſer immer noch vollzähliges Perſonal — Fr. Leiſinger und Frl. Kletlner, letztere, anfangs in Gaſtrollen, dann als Bühnenmitglied, ebenfalls in erſten Rollen verwendbar, die Damen Trüſchler, Panocha, Eder, Richter, — zu ganz anderen Erfolgen, als erreicht oder zu erreichen verſucht wurden, heraus, zumal längere und kürzere Gaſtſpiele der Fr. Viardot-Garcia, Fr. Jäger und des den ganzen Winter zur Dispoſition hier anweſenden Hrn. Piſchek zur Unterſtützung dienen konnten. Als intereſſantes Faktum haben wir allein das einmalige Auftreten der Fr. Viardat als Roſine in Roſſini's „Barbiere“ anzuführen, auf das wir im Saiſonberichte zurückkommen wollen. Im Uebrigen mußte das wenig ſchwungvolle Gaſtſpiel der Fr. Jäger, vormals als Frl. Schröder an unſerer Bühne engagirt, in 6 Partien, als Agathe, Gabriele, Oskar, („Amelia“), Mathilde, („Tell“), Elvira, („Stumme“) und Pamina faſt die ganze Kaſſenrechnung dieſer Monate tragen. Bei dem faſt gleichgebliebenen unſympathiſchen Charakter ihrer Stimmmittel hat dieſe Sängerin doch an Anmuth des Vortrags gegenüber der früheren Herbheit entſchieden gewonnen. Von Neuigkeiten iſt nach der „Wanda“ nicht mehr die Rede geweſen, und das Einzige, was nunmehr während der zwei letzten Monate der Saiſon noch zu erwarten ſein dürfte, iſt Maillart's „Das Glöcklein des Eremiten“. Als Reprize ſtand vor einiger Zeit Abert's ſeit drei Jahren nicht mehr gegebene Oper „König Enzia“ in Ausſicht; ſie war bereits 2 Mal wirklich angeſetzt, iſt aber neuerdings wieder vom Repertoire verſchwunden, und es wird vermuthlich einem Verlegenheitsfalle überlaſſen bleiben, auf ſie zurückzugreifen. In der Stellung des Kapellmeiſters Eckert iſt durch Berufung des Hrn. L'Arrange von Köln mit dem Titel eines Muſikdirektors eine Aenderung eingetreten. Die Tragweite dieſer Ernennung läßt ſich noch nicht ermeſſen, da das Engagement vorerſt auf zwei Monate erfolgt iſt; bedauert aber muß es werden, daß Hr. Abert hiebei übergangen iſt. In die Produktionen unſers Schauſpiels reißt der kontraktliche Urlaub Gruner's um dieſe Zeit, den er übrigens auch heuer nur zu Gaſtſpielen an Bühnen von dem Range Baſels, Innsbrucks, Nürnbergs benutzte, ſtets eine fühlbare Lücke. Das Gaſtſpiel Emil Devrient's, welches faſt gleichzeitig mit dem beginnenden Urlaub Gruner's endete, konnte dieſen Mangel nicht ergänzen. Auch wird die Neuaufnahme von „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, zu welcher dieſes Gaſtſpiel Anlaß gab, kaum für eine werthvolle Bereicherung unſers Repertoires gelten wollen. Hatte ſchon der Februar nur eine Novität gebracht, „Die Karlsſchüler“, welche erſt jetzt nach zwei Monaten, und im Gegenſatze zur erſten Aufführung bei nur mäßig beſetztem Hauſe, wiederholt wurden, ſo iſt uns in den zwei folgenden Monaten neben dem einaktigen „Kaffenſchlüſſel“ von Benedix und einigen Poſſen: „Doktor Fauſt's Hausläppchen“, „Guter Mond, du gehſt ſo ſtille“, „Monſieur Herkules“, als einzige ernſte Novität „Die öffentliche Meinung“ („Les Effrontés“) von Augier geboten worden, drei Jahre faſt, nachdem der ſchnellwüchſige Ruhm dieſes Stückes auf den anderen deutſchen Bühnen verblüht iſt. Bei uns hat dieſes Schauſpiel entſchieden kein Glück gemacht; das erſte Mal wurde es bei mäßig beſetztem, das zweite Mal bei faſt leerem Hauſe und ſtets ohne Zeichen des Beifalls aufgeführt. Ein ſolcher Mangel an Erfolg mag darl auffallen, wa die Fehler dieſes entſchieden unſchönen Zeitbildes, deſſen Charakterzeichnung trotz der äußerſt geſchickt und effektvoll

Digitized by Google

in Scene geſetzten Antinomien, in Flüchtigkeit und Unwahrheit ſündigt, unter der lebensvollen Vermittelung beſtechend individueller Darſtellung zurücktreten, und der Geiſt, der Reiz, die Feinheit der dialogiſchen Entwickelung in ein helles Licht treten; bei uns jedoch wor die umgekehrte Wirkung der Aufführung ſo hervorſtechend, daß man faſt hätte wünſchen mögen, das Stück wäre noch dem Vorgang der auf unſer Theater gebrachten famoſen „Verſchwäbelung“ des „Graf Hiob“ (ſ Recenſionen 1863, S. 712) auf Stuttgarter Verhältniſſe übertragen worden, damit die Darſteller doch einigermaßen ihren Charakteraufgaben entſprochen hätten! Charrier (Hr. Weber) wor ein ehrlicher, gemüthvoller deutſcher Bonquier, deſſen Beſchämung am Schluſſe durch ſeinen Sohn einen abſcheulich pietätloſen Eindruck machte, Morquis Auberive (Hr. Pouli) in Haltung und Ausdruck entſchieden bürgerlich, Vernouillet (Hr. v. Prasky) nicht nur unendlich gewöhnlich, ouch geradezu plump in ſeinem Benehmen und ohne eine Spur jenes überlegenen geiſtigen Scharfblickes, der ſein Glück macht, Gibaher (Hr. Auguſti) ein luſtiger Naturburſche, dem die Dummheit auf dem Geſichte ſtand und deſſen feine Anekdotenerfindung eine Unmöglichkeit war, die adeligen Nebenperſonen ober, mit Ausnahme Vieuxtour's (Hr. Herbert,) waren ſelbſt für Karikaturen zu ſchwach. Nur die Morquiſe (Fr. Wilhelmi) und Sergine (Hr. Wentzel) waren von Adel, jene jedoch zu ſentimental, dieſer ollzu zugeknöpft. Die nicht unbedeutende Rolle Henri's wurde van Hrn. Wollbach mit größter natürlicher Wahrheit dargeſtellt, ſeine Schweſter ober, Clemence, — wurde von Frl. Steinau geſpielt.

Kleine Chronik.

Das Théâtre Français in Paris, welches noch immer von den Erfolg ſeines „Mäitre Guérin“ zehrt, hat nun mit ſeiner letzten Novität abermols, wie es ſcheint, einen großen Erfolg errungen. „Le sopplice d'une femme“, Dramo in drei Akten von Emile de Girardin, fand in der Darſtellung des Frl. Fooort und der HH. Regnier und Lofontaine einen echten Thränen-Erfolg. Beſonders der Schluß des zweiten Aktes, wo beinohe nichts geſprochen wird, ſondern die gonze Wirkung ouf dem ſtummen Spiel beruht, ſoll eine ſehr große Senſation gemocht haben.

Franz Liſzt iſt wirklich „Abbate“ geworden. Der Großalmoſenier des Papſtes, Monſignor Hohenlohe, hat ihm die erſten Weihen ertheilt. Nun erwartet man, daß bald die Ernennung des Abbate Liſzt zum Konnonikus von St. Peter und dann zum Direktar der päpſtlichen Kapelle folgen werde.

Die Petersburger Konzert-Saiſon begann am 7. März. Zu den Konzerten, welche ſich die Aufführung größerer Werke zum Zwecke ſetzen, gehören die zweimolige Barführung des „Meſſias“, von der philharmoniſchen Geſellſchaft veranſtoltet, die Symphaniekonzerte im großen Konzerte und die Konzerte der kaiſerl. Kapelle. In den Symphonie-Konzerten, unter Leitung des Kapellmeiſters der ruſſiſchen Oper K. Ljoboff, wirken ſämmtliche Muſiker ſämmtlicher Orcheſter (on 300) und das Charperſonol der italieniſchen und ruſſiſchen Oper, nnd die Soliſten Dreyſchack, Wieniawski und Dovidoff mit. Den Reigen der Einzel-Konzerte begann am 11. März Rubinſtein, welcher unter Anderem Beethaven's Sonate Op. 111, „Kreisleriana“ van Schumonn, „Fauſt“, ein Charakterbild und ſein neues Klavierkonzert (D-molI) oortrug. Am 15. März konzertirte Dreyſchock im großen Theater, am 21. Dovidoff und am 31. Wieniowski. Der vorletzt Genannte ließ bei dieſer Gelegenheit zum erſten Mol ſein Stradnarius-Violoncell hören, daß ihm Graf Wielhorski zum Geſchenk gemocht hat. Zur Mitwirkung bei Geſangs-Aufführungen ſtonden bloß die Sänger der ruſſiſchen Oper zur Verfügung. Darunter in erſter Reihe Fr. Siſuonaff. Minder bedeutende Konzerte waren die der HH. Kantski, de Santis, Ciardi, Balokireff, Lomokin; die Quartett-Abende der HH. Pikel, Albrecht, Weilmann und Seifert und die Quortett-Motinéen der HH. E. Albrecht, Roab, Bagontz und Fiſcher.

Der Shakeſpeare-Verein in Dresden ſcheint ſeiner Auflöſung nohe zu ſein. Es ſind ſawahl eine Anzahl der erwählten Komité-Mitglieder, wie Bonk, Wolffohn, zurückgetreten ols andere Mitglieder ihren Austritt erklärt haben. Die „Deutſche Schaubühne“ hört durch ihren Uebergang aus Wehl's in andere Hände ouf, Vereins Organ zu ſein, und der Antrag, ein neues zu gründen, mit Leſe-Kabinet und Agentur, hat keinen Anklang gefunden.

Offenbach wieder bei den Bouffes. Der Vertrag, den Offenbach mit der Leitung des Bouffes-Theoters in Paris ſchlaß, ſall om 1. Moi von beiden Theilen unterzeichnet worden ſein. Offenboch erhält die odminiſtrative Leitung der Bühne nnd verpflichtet ſich, jährlich ein zwei- oder dreiaktiges, nnd zwei einoktige Stücke für dieſelbe zu komponiren, wobei ihm dos Aufführungsrecht auf andern Bühnen vorbehalten bleibt. Am 1. September wird dos Theoter mit dem „Ochs Apis“ und einer neuen einoktigen Operette Offenbach's eröffnet.

Ein Drama in der Luft. Die jüngſte Neuigkeit der Bouffes pariſiens heißt: „Un drame en l'air“ und rührt van nicht weniger als drei Schriftſtellern: Abrahom, Marx und Cartier und von dem Komponiſten Conaby her. Das Theoter ſtellt die Luft dar und inmitten derſelben erſcheint die Spitze der Juniſäule mit der Galerie, ouf welch letzterer das Stück ſpielt.

Im Theater zu Bordeaux wurde ein neues dreiaktiges Luſtſpiel: „Nos ennemis“, von Charles de Baty-Treuquelléon aufgeführt, welchem glückliche Erfindung und ſchlagfertiger Dialog nachgerühmt wird.

Zu dem Dresdner Sängerfeſt werden vorderhand folgende Dispoſitionen bekannt. Der Ausſchuß für das erſte allgemeine deutſche Sängerfeſt hat die Hrn. Kapellmeiſter Abt, Krebs und Rietz zu der Leitung der beiden großen Feſtkonzerte in der Art berufen, daß jeder derſelben je eine Abtheilung

eines Festkonzertes zu dirigiren haben wird. Hrn. Vize-Hofkapellmeister Herbeck wurde die Leitung der ersten Abtheilung des zweiten Konzertes übertragen und zugleich die Bestimmung getroffen, daß die darin vorkommenden Solopartien der Gesammtchöre von je 100 Wiener und Prager Sängern ausgeführt werden.

Die abgelaufene Darmstädter Theater-Saison umfaßte an 124 Spielabenden 66 Opernvorstellungen (darunter 4 hier gegebene Opern: Marschner's „Hans Heiling", Verdi's „Traviata", Mozart's „Così fan tutte" und Maillart's „Lara") und außerdem 14 Vorstellungen mit obligater Musik.

Hrn. Costa's neues Oratorium „Naaman" sollte gestern in London von der „Sacred harmonic society" zum ersten Male, und zwar unter eigner Leitung des Komponisten, zur Aufführung kommen.

Professor Ed. Hanslick's treffliche kleine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" (Leipzig, R. Weigel), welche sich von Seiten der Fachmänner wie des größeren Publikums bereits bei ihrem wiederholten früheren Erscheinen einer gleich freundlichen Aufnahme zu erfreuen hatte, ist, wie unser „Anzeiger" gemeldet, unlängst in dritter verbesserter Auflage herausgekommen. Es sind einige weitere Ausführungen und Bemerkungen hinzugefügt, ohne daß jedoch die ursprüngliche Physiognomie dadurch etwas von ihrem frischen, liebenswürdigen Charakter eingebüßt hätte. In Bezug auf seine Auffassung des Begriffs der musikalischen Schönheit weist der Verfasser auf Emanuel Geibel's Distichon hin:

„Warum glückt es Dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund.
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt".

„Wenn, fügt Hanslick mit gutem Recht hinzu vielleicht dies schöne Sinngedicht (wie ich vermuthe) obendrein unter dem nachhallenden Eindruck dieser Schrift entstand, so muß sich meine, von poetischen Gemüthern zumeist verketzerte Anschauung doch auch mit wahrer Poesie leidlich vertragen".

Lokales.

Eine Dante-Feier findet auch in Wien statt, Hr. v. Mussafia, Professor der italienischen Sprache und Literatur an der hiesigen Universität und ein besonders tüchtiger Kenner der gesammten Dante-Literatur, wird eine eingehende kritisch-historische Vorlesung über die „Divina Commedia" und deren Schöpfer an der gedachten Hochschule halten. Sodann veranstalten die hier damizilirenden Italiener morgen Sonntag um die Mittagsstunde eine musikalische Akademie im kleinen Redoutensaale, deren ganzer Ertrag für die Armen der Gemeinde Wien bestimmt ist. Sowohl die Direktion des Hofoperntheaters, als auch Hr. Kapellmeister Proch und sämmtliche Mitglieder der gegenwärtig hier gastirenden italienischen Oper, sowie nicht minder die HH. Hellmesberger, Jomara, Epstein u. A. und die für diese Feier einstimmig gewählten Komité-Mitglieder HH. Cerri, Ducati, Fovera, Pensa, Silvestri und Treves haben ihre diesfällige Mitwirkung auf das bereitwilligste zugesagt. Es kommen u. A. zur Aufführung: eine eigens für die Dante-Feier komponirte „Dante-Symphonie" von Pacini, mit ganzem Orchester; ein noch wenig bekanntes Gesangsstück, „Conte Ugolina" von Donizetti, vorgetragen von Hrn. Angelini; eine Arie von „Strodella", gesungen von Hrn. Graziani; einige Stellen des Rossini'schen „Stabat mator" und andere Piecen, bei welchen die Damen Artôt, Galleti, Lotti und Volpini und die Hrn. Everardi, Mangini, Pandolfini u. m. A. sich betheiligen werden; endlich ein Violinsolo von Hellmesberger u. s. w.

Die Abonnements-Ankündigung zur deutschen Opernsaison weist gegen die letztverflossenen Jahre einen Fortschritt auf. Sie greift nämlich zu der unter der Ballochino'schen Pachtperiode bestandenen Gepflogenheit zurück, indem sie drei neue Opern und ein neues Ballet verspricht, außerdem aber bekannt gibt, daß Gastspiele mit „namhaften" Sängern bereits abgeschlossen seien. Derlei Versprechungen fordern, Angesichts der Zustände unseres Operntheaters, zu Spott und Zweifel heraus; wir wollen uns indeß naheliegende Bemerkungen für diesmal ersparen und lieber in jener Ankündigung einen ersten leisen Versuch zur Besserung jener Zustände erblicken.

Das Thalia-Theater ist das einzige, welches den Sterbetag Schiller's gefeiert hat, und zwar wie uns versichert wird, in ganz anständiger Weise. Es war gleichzeitig die Eröffnungs-Vorstellung dieser Bühne unter der neuen Direktion. Ein Pralog von Kaiser, gesprochen von Frl. Schneider wurde in Bezug auf Dichtung und Vortrag sehr gelobt. Diesem folgte die „Glocke" gesprochen von Frl. Schneider und Hrn. Schaper, mit Musik von Lindpaintner und mit lebenden Bildern. Den Schluß bildete „Wallensteins Lager" bei Aufstellung eines „lebendigen" Theaters. Das Ensemble soll ein befriedigendes und das Arrangement ein entsprechendes gewesen sein. Die Lerchenfelder Bevölkerung scheint sich aber wenig aus Schiller zu machen, denn das Haus war schwach besucht.

Ein neues Schauerdrama wird von dem Fabrikanten dieses Artikels Hrn. Lang angekündigt. „Abraham Lincoln's Anfang, Glück und Ende", oder: „Der Bürgerkrieg in Amerika". Großes geschichtlich-zeitgemäßes Volksdrama in drei Abtheilungen und 7 Bildern (vom Jahre 1856 bis 1865) mit Gesang, Ballet und drei lebende Tableaux nebst einem Vorspiele in einem Aufzuge: „Vom Pfluge zum Präsidentensitze", von Jos. Aug. Long. 1. Bild (Südamerika): „Am Sarge des Vaters". 2. Bild: „Sklavenrache", 3. Bild (Nordamerika): „Empfang beim Präsidenten". 4. Bild: „Die Charfreitagsverschwörung in Richmand". 5. Bild: „Der Spion". 6. Bild: „Sieg und Friedenstaumel in Washington". 7. Bild: „Der 14. April im Ford-Theater Washingtons". — 1. Tableau: „Die Präsidentenwahl". 2. Tableau: „Ein Seetreffen bei Texas". 3. Tableau: „Lincoln's Tod". Welches Futter für die Josefstadt!

Briefkasten der Redaktion. 6.—12. Mai: C. L. in Heidelberg. F. L. in Berlin und K. in Leipzig: Erhalten. — A. G. in Braunschweig. Benützt. E. P. in Paris: Beides erhalten; Das Eine bereits benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 20.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

20. Mai. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Ueber Theaterverwaltung. Von E. Th. Eccarius. — Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig. Von O. Paul. (Schluß). — Brünner Muſikbericht. Von W. Karl. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir, Neubeſetzungen, Hr. Kruſtel), Carltheater („Alle Junggeſellen"). — Neue Erſcheinungen (Grädener, Lee, Schubert, Brahms, Schumann, Hillee). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Graz, Innsbruck, Leipzig, Olmütz). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber Theaterverwaltung.

Von E. Th. Eccarius.

Schon ſeit mehreren Jahrzehnten hat ſich in einer Menge von Blättern und andern Schriften eine beträchtliche Meinungsverſchiedenheit hinſichtlich der Frage ergeben, welches die beſte und zweckentſprechendſte Weiſe einer Theaterleitung, Verwaltung, Intendantur oder ſonſtiger Dirigirungsart ſei, ohne daß dieſes Problem bis jetzt eine allumfaſſende und allbefriedigende Löſung gefunden hätte. Man hat für und wider Hoftheater-Intendanturen, ſtändiſche und ſtädtiſche Theaterverwaltungen, Theaterpächter, iſolirte Privatunternehmer und noch manches Andere geſtritten und geſchrieben, und iſt dennoch zu keinem erſchöpfenden Endreſultate gelangt. Es ſind faſt überall in dieſer Hinſicht gar mannigfache Experimente gemacht worden, aber keines hat ſich herausgeſtellt, welches nebſt ſeinen Lichtſeiten nicht auch zugleich entgegenwirkende Schattenſeiten in ſich gehabt hätte. Hieran nun auch noch eine Aufzählung und Auseinanderſetzung meiner Ideen und Anſichten über dieſen Gegenſtand zu knüpfen, (was ohnehin ſchon wiederholt in dieſen Blättern ausführlich geſchehen iſt), halte ich für ganz nutzlos und überflüſſig, weßhalb ich mich hier nur ganz einfach auf die genaue Beſchreibung einer Theaterverwaltung, fern von hier beſchränken will, welche ich, wenn auch nicht für die vollkommenſte, ſo doch für eine dieſem Zielpunkte ziemlich nahekommende halte.

In Kopenhagen nämlich iſt die Leitung des dortigen Hof- und Nationaltheaters auf folgende Weiſe organiſirt. Erſtens gibt es dort auch einen höheren Hofoffizianten für's Theater, welcher aber nur damit beauftragt iſt, die Wünſche des Hofes in Theaterangelegenheiten der Direktion zu überbringen, deren Rückäußerungen entgegenzunehmen und ſolche dem Hofe zu referiren. Einen peremtoriſchen direkten Befehl in dieſer Beziehung zu geben, maßt ſich der dortige Hof nicht an, weil das ganze Unternehmen — außer dem Zuſchuß des Hofes für ſeine Logen und Plätze — auf eigenen Füßen ſteht und aus ſeinen Kaſſeneinnahmen ſich erhält und fortbildet.

Hinſichtlich des dramaturgiſchen Leiters, der Regiſſeure, Kapellmeiſter, Dekorationsmaler, Requiſiteure und aller übrigen erforderlichen Funktionäre, iſt im Grunde Alles auch ſo, wie an allen anderen wohlorganiſirten Theatern. Nur eine Einrichtung beſteht daſelbſt noch, welche — ſoviel ich weiß — nirgends anderswo ſich findet, als eben an dem genannten Theater zu Kopenhagen.

Es beſteht nämlich dort ein Bühnenkomité aus fünf Perſonen, welches über alle Streitfragen, Rollenrivalitäten und ſonſtige vorkommende Konflikte endgiltig zu entſcheiden hat, wonach dann keine weitere Appellation ſtattfindet, noch angenommen wird. Dieſe Fünf beſtehen 1. aus einem hohen Beamten als Rechtsgelehrten, 2. aus einem vom ganzen Schauſpielerperſonale mit Mehrheit der Stimmen gewählten Schauſpieler, welcher aber keineswegs juſt der Regiſſeur ſein muß, 3. geſchieht dasſelbe vom ganzen Sängerperſonale, auch ohne Berückſichtigung des Regiſſeurs, 4. dasſelbe vom ganzen Bal-

letperſonale, welches aber auch nicht gerade den Ballet-meiſter wählen muß, und endlich 5. vom ganzen Or-cheſterperſonale, welches nach Recht wohl der Kapell-meiſter vertreten kann, aber keineswegs muß. Dieſe für einen gewiſſen Zeitraum gewählten fünf Perſonen erwägen, berathen und entſcheiden jede ihnen vorge-legte Sache durch abſolute Stimmenmehrheit und ſetzen die gefaßten Beſchlüſſe ſofort in Vollzug. In gewiſſen Zeiträumen ſcheiden die gegenwärtigen Mit-glieder aus, und werden wieder neue gewählt, wobei jedoch jeder Ausgeſchiedene auch wiedergewählt wer-den kann. Bei Todesfällen, oder ſonſtigen plötzlichen Abgängen wird die entſtandene Lücke ſogleich durch neue Wahl in dem betreffenden Bereiche wieder aus-gefüllt.

Der ſchon ſo viele Jahre dauernde Beſtand dieſer Einrichtung und die dortſelbſt ſehr ſelten vorkommenden Konflikte, ſowie deren ſofortige Erledigung und die Zufriedenſtellung der Betheiligten durch dieſe Ent-ſcheidungen dürften ein ſehr ſtichhaltiges Zeugniß für die Zweckmäßigkeit dieſer Einrichtung ſein, wo-durch auch ſonſt alle Parteinahme und das Protek-tionsweſen möglichſt fern gehalten wird.

Hinſichtlich der fixen Gehalte ſind die Beſtim-mungen und Eintheilungen, je nach Verhältniß und Leiſtungsfähigkeit, ohngefähr ebenſo geordnet wie an andern geregelten Bühnen auch. Aber in Betreff der Nebeneinkünfte, oder des Spielhonorars der darſtellen-den Mitglieder, herrſcht folgende Einrichtung.

Von jeder Brutto-Einnahme wird allabendlich ein Zehntheil abgezogen und jeden Morgen an die am vorigen Abend beſchäftigt Geweſenen vertheilt und zwar in folgender Weiſe. Das ſämmtliche Darſtellungsperſonal iſt in 4 Klaſſen eingetheilt, je nach ihrem Leiſtungs-vermögen, ſo daß die Darſteller erſter Rollen für eine ganze Abendvorſtellung von der gewonnenen Summe (welche in Kleingeld verrechnet und je nach Zahl der an der Einnahme Betheiligten durch Di-viſion in gleichmäßige points eingetheilt wird) 16 points erhalten. Ein Darſteller zweiten Ranges 12 points, desgl. dritten Ranges 9 points und vierten Ranges 7 points. Für Stücke, welche nur $^3/_4$ Abend ausfüllen, 12, 9, 7 und 5 points, $^1/_2$ Abend 9, 7, 5 und 3, bei $^1/_4$ Abendausfüllung 7, 5, 3 und 1 point.

Auf dieſe Weiſe ſind alle Darſteller an dem Intereſſe des Ganzen und der zu erzielenden Ein-nahme betheiligt und immer befliſſen, durch größt-möglichſte Sorgfalt in Erfüllung ihrer Aufgabe das Publikum zu befriedigen und ſtarken Beſuch herbei-zuführen.

Da Kopenhagen ſeine Darſtellerlücken nicht, wie Deutſchland und Frankreich, durch Provinzial-bühnenperſonal ergänzen und ausfüllen kann, ſo iſt daſelbſt auf Staatskoſten eine große Theaterſchule errichtet, in welche befähigte Kinder beiderlei Ge-ſchlechts unentgeltlich aufgenommen werden, worin dann dieſelben in allem Wiſſensnöthigen gründlich unterrichtet werden, und auch alle gymnaſtiſchen Kurſe, tanzen, fechten, reiten, exerziren, auch ſchwim-men und turnen, (desgleichen auch die Choriſten und Statiſten) durchmachen müſſen, um alle regelrecht plaſtiſch auszubilden. Nach vollendeten Kurſen ergibt ſich dann, welche Zöglinge ſich zum Schau-ſpiel, zur Oper oder zum Ballet eignen und dieſe werden dann den betreffenden Darſtellungszweigen zu-getheilt, wonach ſie in dieſen Fächern ſpeziellen, höher ausbildenden Unterricht erhalten.

Manche ſind auch trotz allen Unterrichts nur zu Choriſten oder Statiſten zu verwenden. Die gänz-lich Untauglichen werden den Ihrigen zurückgegeben, wobei die Eltern doch den Vortheil haben, daß ihre Kinder Vieles gelernt haben, was ſie im praktiſchen Leben brauchen und anwenden können, weßhalb ſich ſehr viele Familien — beſonders unbemittelte — eifrig darum bewerben, ihre Kinder in die Theaterſchule nach Kopenhagen zu bringen, aus welcher das dortige große Hof- und Nationaltheater ſeinen ergänzenden Nachwuchs heranzieht und bildet.

Uebrigens beſtehen bei dieſem Theater noch meh-rere zweckentſprechende und nachahmungswürdige Ein-richtungen und Gewohnheiten, von deren Einzelnheiten man ſich etwa durch hierauf bezügliche Korreſpon-denzen in die nöthige Kenntniß ſetzen könnte, was ja ohne vielen Koſtenaufwand leicht zu ermöglichen iſt, um dann Alles unterſuchen, erwägen und beurtheilen zu können.

Prüfet Alles und das Beſte behaltet.

Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig.

Von Oscar Paul.

Erſte Hälfte der Gewandhauskonzerte.

(Schluß.)

Als letztes Chorwerk iſt der „Belſazar“, Dichtung von Fr. Röber, komponirt für Soli, Chor und Orcheſter von Karl Reinecke, zu nennen. Die Dichtung des hier zum zweiten Male aufgeführten Werkes behandelt, wie ſchon der Titel beſagt, denſelben bibliſch-hiſtoriſchen Stoff, welchen wir im Händel'ſchen „Belſazar“ finden. (Vergl. unſeren Bericht über das niederrheiniſche Muſikfeſt, Recenſionen 1864.) Das Röber'ſche Gedicht iſt aber bei weitem magerer, als das von Händel benutzte, und ſtellt die dramatiſchen Vorgänge nicht hinreichend in den Vordergrund. Von der Muſik können wir im Allgemeinen nichts Anders ſagen, als daß ſich der Tonſchöpfer in Behandlung des polyphonen Vokalſatzes ſowie des Orcheſterſatzes auch in dieſem Werke als wackeren Muſiker bewährt hat, dem von Seiten unſeres Publikums allzugeringe Aufmerkſamkeit gezollt worden iſt. Freilich finden wir einige techniſche Schwächen, die aber ſo vereinzelt vorkommen, daß ſie das Ganze nicht weiter beeinträchtigen. Dieſe Schwächen beſtehen in einzelnen Führungen der Vokalſtimmen, welche bei den älteren Italienern gänzlich verpönt waren und ebenſowenig durch den freieren Satz mit Orcheſterunterlage eines Händel oder Bach zu rechtfertigen ſein möchten. Die Erfindung iſt nicht gerade hervorragend und originell zu nennen; ſie ſteht aber auf dem Grunde einer noblen Denkweiſe und dürfte nirgends den Vorwurf gewöhnlichen Schablonenweſens verdienen. Mit anderen Werken von Reinecke verglichen, möchten wir dieſem Konzert-Oratorium unter jenen immerhin einen hervorragenden Platz anweiſen. Als Soliſten wirkten dieſelben mit, welche wir bei der „Walpurgisnacht“ namhaft machten, und nur Hr. Gitt vom hieſigen Stadttheater hatte noch dabei die kleinere Baßpartie übernommen. Hr. Karl Hill ſang die Hauptpartie, welche in Auffaſſung und Technik keine leichte Aufgabe bietet, mit trefflicher Meiſterſchaft und wir können wohl mit Recht behaupten, daß dieſer Dilettant (Hr. Hill iſt Oberpoſtſekretär) als Künſtler zu den beſten Oratorienſängern der Gegenwart zählt. Trotzdem fand Reinecke's Schöpfung wenig Anklang und es dürfte nach ausgedehnterem Bekanntwerden des Händel'ſchen „Belſazar“ für den weiteren Erfolg jener anſtändigen Arbeit kaum Hoffnung vorhanden ſein.

Außer den ſchon genannten Geſangsliſten hörten wir im erſten Konzert Fr. Louiſe Schlegel-Köſter, königl. preußiſche Kammerſängerin, deren Stimme im Recitativ: „Es iſt geſchehen“ und in der Arie: „O laßt mich Tiefgebeugte weinen“, aus Gluck's „Iphigenie“, nicht gerade mehr den Glanz völliger Jugendfriſche erkennen ließ, deren Auffaſſung und künſtleriſche Vortragsweiſe jedoch immer noch ein muſikaliſches Ohr wohlthuend berühren müſſen. Dieſe Eigenſchaften traten noch in zwei zauberiſchen Arietten aus Händels „Suſanne“ in erhöhtem Grade hervor, ſo daß wir den Beifall des erwärmten Publikums als vollkommen gerechtfertigt anerkennen dürfen. Weniger gelang der Künſtlerin der Vortrag von Schubert's Lied: „Des Mädchens Klage“, wo uns auch einige Intonationsfehler aufgefallen ſind.

Im Gegenſatz zu genannter Künſtlergröße boten die Leiſtungen des Frl. Marie Kümmritz aus Berlin ſehr wenig erfreuliche Momente. Der Vortrag von zwei Arien im vierten Konzert, nämlich der Mendelsſohn'ſchen Konzertarie mit dem Recitativ „Unglückſel'ge“ u. ſ. w. und der Arie aus „Jeſſonda“ von Spohr (Recitativ: „Ich hatt' entſagt der Erde Freuden“ u. ſ. w.). zeigte eine ſehr mangelhafte Ausſprache, eine kleine, durch Naſen- und Gaumenton beeinträchtigte Stimme und eine äußerſt mäßige Auffaſſung, welche Eigenſchaften freilich nicht geeignet waren, unſer Publikum ſympathiſch zu erregen.

Eine bei weitem höherſtehende und durchſchlagenden Erfolg erzielende Technik entfaltete die Altiſtin Frl. von Edelsberg; leider müſſen wir aber geſtehen, daß ſie uns im 8. Gewandhauskonzert keinen Fortſchritt in der Auffaſſung gegen früher zeigte; ja wir möchten ſogar behaupten, daß wir ſie auf den niederrheiniſchen Muſikfeſten niemals ſo kalt ſingen hörten wie hier. Am beſten gelang der Künſtlerin die Wiedergabe einer Siciliana von Pergoleſe, wogegen der Vortrag einer Arie aus „Così fan tutte“ mit Recitativ: „Er fliehet, bleibe!“ und namentlich zweier Lieder von Rob. Schumann nebſt einer Zugabe einen ſehr geringen Anklang in unſerem Innern fand. Der Wahrheit gemäß müſſen wir ſogar ausſprechen, daß wir in Rob. Schumann's „Waldesgeſpräch“ die Stelle: „Jetzt kenn ich dich, Gott ſteh' mir bei, Du biſt die Hexe Lorelei“ noch niemals ſo wenig den Intentionen des Tondichters entſprechend vortragen hörten. Wir hoffen, dem Frl. v. Edelsberg in Zukunft vielleicht günſtigere Reſultate nachrühmen zu können.

Eine zur Detonation hinneigende und mit Ausgleichung der Regiſter noch nicht vollkommen fertige Sängerin, Frl. Amélie Weber aus Straßburg, legte

im 7. Konzert wohl Zeugniß ab von recht anſtändiger Begabung, durchſchlagenden Erfolg vermochte jedoch der Vortrag einer Händel'ſchen und einer Mozart'ſchen Arie nicht zu erzielen.

Um die Reihe der hier genannten Sängerinnen mit einer liebenswürdigen Erſcheinung zu ſchließen, erwähnen wir erſt jetzt das Auftreten von Frl. Melitta Alvsleben, kön. ſächſ. Hofopernſängerin aus Dresden, im zweiten Konzerte, deren Fortſchritte uns von dem tüchtigen Streben der Künſtlerin überzeugten. Wenn auch die Stimme nicht hervorragend ſtark iſt und der Mangel an größerer Klangfülle dem Auftreten der Künſtlerin auf der Bühne zuweilen hinderlich ſein mag, ſo hat doch im Konzertſaale die Stimme einen ſo runden, weichen Klang, und die Verbindung der Töne tritt bei einem Umfange vom kleinen h bis zum dreigeſtrichenen es ſo wohlgeſchult hervor, daß wir die außerordentliche Sympathie des Publikums für die Künſtlerin wohl begreiflich finden. Dieſe Sympathie bekundete ſich durch ſtürmiſchen Hervorruf nach der Arie aus Mozart's „Entführung": „Ach! ich liebte, war ſo glücklich" und nach der Koloraturarie aus dem „unterbrochenen Opferfeſt" von Winter: „Süß ſind der Rache Freuden". Dürften wir der Künſtlerin einen Rath geben, ſo wäre dieſer: möglichſte Schonung", da uns Beſchwerden beim Athemholen aufgefallen ſind.

Im 9. Konzert iſt noch Hr. Degele, königl. ſächſ. Hofopernſänger, zu erwähnen, deſſen ſchöner Bariton mit Tenorfärbung nur durch einige Gaumentöne beeinträchtigt wird; auch iſt die Koloratur zuweilen gewiſcht und läßt ſomit Mangel an fleißiger Schule erkennen. Der Künſtler wirkte jedoch mit einer Arie aus „Hans Heiling": „An jenem Tag" u. ſ. w. und der Arie aus „Johann von Paris": „Weil man jetzt hier im Haus" recht durchſchlagend und erntete reichen Beifall und Hervorruf.

Von Klavierſpielern hörten wir Hrn. Karl Hallé aus Mancheſter im erſten Konzert, wo ſein Vortrag des Es-dur-Konzertes von Beethoven eine vollendete techniſche Ausbildung und die ſauberſte Ausarbeitung aller Nüancen erkennen ließ. Geniale Auffaſſung können wir Hrn. Hallé aber nicht zuſprechen, und ebenſo wenig einen großen, markigen Ton, wie derſelbe eigentlich zu Beethoven'ſchen Klavierwerken nothwendig iſt. Daher erſchienen uns auch die von ihm zu Gehör gebrachten Solonſtücke von Chopin und Heller ſeiner Individualität weit angemeſſener, und können wir dem Vortrag derſelben das Prädikat „vollkommen" zuertheilen. Uebrigens wurden dem Künſtler die lebhafteſten Beifallsſpenden zu Theil.

Dem Genannten folgte im 3. Konzert Hr. Alfred Jaell, deſſen großer Ton nur mit dem von Moſcheles oder Hitler verglichen werden kann; in der Technik übertrifft er jedoch die meiſten ſeines Faches. Nach dieſer Seite ließ auch der Vortrag des Schumann'ſchen Konzertes nichts zu wünſchen übrig, obwohl wir einige Stellen mit mehr ſeeliſcher Vertiefung vorgetragen gewünſcht hätten. Von ſeinen eigenen Kompoſitionen hörten wir zwei oberflächliche Salonſtücke: „Am Züricher See" und eine Trillerparaphraſe über ein engliſches Lied, nach deren Vortrag ein wahrer Beifallsſturm losbrach, der natürlich nur dem techniſch vollendeten Virtuoſen gelten konnte. Auch ein etwas zu ſchnell geſpieltes und im Vortrage allzu modern geholtenes Allegro von Kirnberger erregte die Theilnahme des Publikums in hohem Grade, obwohl uns aus den angegebenen Gründen die Ausführung nicht ſo recht behagen wollte.

Im Gegenſatze zu dem Beifall, welchen man den Leiſtungen des Hrn. Jaell zollte, erntete Hr. Jocques Roſenhain aus Paris im 6. Konzert für den Vortrag eines ſelbſtkomponirten Klavierkonzertes mit Begleitung des Orcheſters einen nur ſchwachen Beifall, obwohl wir der Kompoſition ſelbſt ebenſo, wie anderen veröffentlichten Produktionen des Tonſetzers, noble Faktur im Ganzen und harmoniſch ſaubere Arbeit im Einzelnen nachrühmen können. Die Erfindung iſt wohl nicht ganz ſelbſtändig, indem man häufig an Mendelsſohn's Schöpfungen erinnert wird; auch könnten zuweilen die Gedanken in ein der modernen Klaviertechnik entſprechenderes Gewand gekleidet ſein, wodurch das Ganze mehr Glanz und Friſche erhalten würde. Die Ausführung vom Komponiſten war jedoch auch etwas matt, und brachte die virtuoſer gedachten Stellen nicht ſo recht zur Geltung, obſchon Hr. Roſenhain ſauber und korrett, in Geſangsſtellen ſogar ſchön ſpielte.

Der Pariſer Klaviervirtuos Hr. Ernſt Lübeck erfreute uns durch den in der That äußerſt brillanten Vortrag des immer friſchen G-moll-Konzertes von Mendelsſohn, deſſen letzter Satz bis auf eine Oktavenſtelle nach dem Ruhepunkte im Finale zwar ganz rein und ſauber, im Ganzen jedoch in einem allzu rapiden Tempo exekutirt wurde, welches gewiß mit den Intentionen des Tonſchöpfers nicht übereinſtimmt. Die andern beiden Sätze wurden in richtigem Tempo mit den nöthigen Schattirungen in virtuoſer Weiſe zur Geltung gebracht. Auch im Vortrage von ein Paar ſelbſtkompo-

nirten Blüetten hat uns Hr. Lübeck recht gefallen, da sein eleganter Ton und seine technische Sicherheit die wirklich recht anständig gehaltenen, zum Theil sogar fein gedachten Salonstücke in das beste Licht setzten, so daß ihm vom Publikum lebhafter Hervorruf zu Theil wurde.

Nur eine Dame, nämlich Frl. Julie v. Asten aus Wien, kam in dieser ersten Hälfte zum Auftreten im Gewandhause, und zwar hörten wir im 8. Konzert von der jugendlichen Künstlerin das sonst wenig zu Gehör gebrachte Beethoven'sche C-dur-Konzert, welches trotz vieler an Mozart erinnernden Elemente denn doch für den öffentlichen Vortrag recht geeignet ist. Jeder Klavierspieler sollte dasselbe vor dem C-moll-Konzert studiren, da ihm diese beiden Konzerte bei gründlichem, langsamem Studium den besten Fond zur Bewältigung des Es-dur- und G-dur-Konzertes verschaffen können. Für beregtes Konzert reichte die Kraft des Frl. v. Asten vollkommen aus. Die Technik war sauber, obwohl im Tone etwas spitz, und die Erfassung des ganzen Tonstückes konnte richtig, wenn auch nicht besonders geistvoll genannt werden. Weniger gefiel uns die Künstlerin in Solostücken v. Schumann und Mendelssohn, da sie hier noch zu wenig künstlerische Ruhe und einheitliche Abrundung entfaltete. Die freundliche Aufnahme von Seiten der Zuhörerschaft möge die Künstlerin im Festhalten ihrer guten Richtung und Fortsetzen ihrer Studien bestärken.

Von Solocellisten hörten wir zuerst den fürstlich Hohenzollern-Hechingen'schen Kammermusiker Hrn. David Popper aus Löwenberg in Schlesien, welcher in der Reproduction eines neuen Volkmann'schen Konzertes für Cello mit Orchesterbegleitung, eines Pergolese'schen und Mozart'schen Stückes alle Eigenschaften eines trefflichen Virtuosen entfaltete und demgemäß vom Publikum ausgezeichnet wurde. Nobler, wenn auch nicht hervorragend großer Ton, Sicherheit in der Bogenführung und gute Bildung der linken Hand unterstützen wirksam die Intelligenz seiner Auffassung. Leider war die Volkmann'sche Komposition von der Art, daß wir nicht so recht zum Genusse kommen konnten. Dieselbe enthält zwar viele interessante Einzelnheiten, in denen sich der selbstschöpferische Geist des Komponisten deutlich offenbart. Das Ganze leidet aber an unangenehmen Längen, welche noch mit mannigfachen Reminiscenzen aus Wagner's „Tannhäuser" durchsetzt sind.

Noch weniger behagte uns das an Gedanken nicht eben reiche Konzert für Cello v. Karl Reinecke, welches der berühmte Virtuos Hr. Friedrich Grützmacher aus Dresden mit allen Feinheiten in der Behandlung seines Instrumentes im 7. Konzert zur Geltung zu bringen suchte. Gewiß befinden sich auch in der Komposition einige wirksame Passagen; der melodische Gedankeninhalt zeigt aber so wenig Neues und Selbständiges, daß besagtes Konzert kaum zu durchschlagender Wirkung kommen dürfte. Es ist eine Erfahrungsthatsache, daß die Komposition eines Cellokonzertes zu den schwersten Aufgaben für einen producirenden Künstler gehört. Wir glauben aber, daß Hrn. Reinecke ein zweiter Versuch ungleich besser gelingen möchte, da er jetzt mit der Natur des Instrumentes vertrauter geworden ist und somit seine unverkennbare Anlage für Schöpfungen dieser Gattung auch zu höherer Entfaltung kommen dürfte. Es fehlt wirklich sehr an guten Erzeugnissen in beregtem Fache, weßhalb man einem Musiker von so trefflichen Eigenschaften, wie sie Hr. Reinecke besitzt, nur dankbar sein müßte, wenn derselbe einen Theil seiner reichen Thätigkeit dem Kultiviren dieser Kompositionsgattung zuwenden wollte.

Die Virtuosität des Hrn. Grützmacher trat im Vortrage eigener Salonkompositionen noch glänzender hervor und trug dem bei uns so beliebten Künstler einen Beifallssturm ein, wie er nur selten vorgekommen ist.

Die Reihe der Instrumentalsolisten in den ersten 10 Konzerten können wir hier mit unserem zweiten Konzertmeister Hrn. Raimund Dreyschock schließen, dessen technisch sicherer und glänzender Vortrag des schweren, musikalisch aber nicht bedeutenden Konzertes für die Violine von Julius Rietz die ungetheilte und lebhafte Anerkennung der Zuhörerschaft hervorrief. Wir freuen uns wirklich, diese Thatsache konstatiren zu können, weil sie den ersten durchschlagenden Erfolg bezeichnet, welchen Hr. Dreyschock unseres Wissens in unseren Musikkreisen bisher davongetragen hat. Möchten wir dem strebsamen Künstler recht oft mit diesem Selbstvertrauen begegnen, wie es in genannter Leistung so erquicklich zu Tage trat.

Im Ganzen wird man aus den obigen Mittheilungen ersehen haben, daß die erste Hälfte der Gewandhauskonzerte reich an interessanten Momenten gewesen ist. Auch der Programmzusammenstellung können wir im Allgemeinen unseren Beifall zuerkennen, wenn wir auch häufig, statt gewisser im hiesigen Theater oft gehörter Ouvertüren, kleinere Chorgesangsstücke, die hier so wenig beachtet werden, mit noch mehr Interesse begrüßt hätten. In unserem zweiten Bericht werden wir auf diese

Digitized by Google

Schwäche noch einmal zurückkommen, ebenſo wie wir daſelbſt auf das vortreffliche Streben der „Euterpe“ unter Leitung des Hrn. v. Bernuth, auf Kammermuſikſoiréen, Einzelkonzerte, Oper und Chorvereine eingehender aufmerkſam zu machen gedenken.

Brünner Muſikbericht.

Von W. Karl.

Die muſikaliſchen Vereine, welche ihre ſtatutenmäßigen Konzerte dem Publikum noch vor Schluß der Saiſon bieten wollten, drängten die Produktionen in kurzer Zeit mehr, als es für den künſtleriſchen Erfolg wünſchenswerth geweſen wäre, zuſammen.

Der Männergeſang-Verein gab ſein erſtes diesjähriges Konzert am 2. April. Man hatte von dem Vereine die Aufführung eines den ganzen Abend ausfüllenden größeren Tonwerkes erwartet, fand ſich aber getäuſcht, als ein Blick auf das Programm neun Nummern auswies. Um jedoch die Monotonie bei ausſchließlichen Vokalchören zu vermeiden, wurden die meiſten Piecen mit Inſtrumentalbegleitung aufgeführt. Das wäre nun eine Neuerung geweſen, gegen welche nichts einzuwenden ſein würde, wenn nicht die Holz- und Blechharmonie eine der hierortigen Militär-Muſikbanden ausgeführt hätte. Es waren gewiß brave Bläſer, die ihre Lungenkraft bei Uebungsmärſchen erprobten, aber in einem Konzertſaale dieſe ſchmetternden Cornets à pistons, dieſe quilenden Metallklarinetten zu hören, und noch dazu bei dem Chor der Gefangenen aus „Fidelio“, das war ſelbſt für an Verdi'ſchen Lärm längſt gewöhnte Gehörsorgane eine zu haete Aufgabe. Der Abt'ſche Chor: „Siegesgeſang der Deutſchen nach der Hermannsſchlacht“ und Fronz Lachner's „Sturmesmythe“ wurden ſehr feurig exekutirt. Der letztgenannte Chor des ſonſt um den Männergeſang ſo verdienſtlichen Komponiſten wirkte etwas matter. Eine „durchlauchtige Kompoſition“, Hymne für Männergeſang, von E. H. z. K. wurde, wie der Chor von Krebs: „Dem deutſchen Männergeſang“, freundlich aufgenommen. Der Chor der Gefangenen aus „Fidelio“ nahm ſich unter dieſem modernen Lärm ſonderbar aus und verlor überdies von ſeiner Wirkung durch die übereilten Tempi. Als Solonummern ſang Frl. Hoffmann zwei Lieder: „Das Veilchen“ von Mazort und „Der Neugierige“ von Schubert, beide hübſch nüancirt, aber ohne beſonderen Ausdruck, der duech das Tremoliren nicht erſetzt wurde. Hr. Kellner betheiligte ſich ebenfalls mit einem Liede, bei welchem aber nur ſeine angenehme Tenorſtimme anzuerkennen iſt. Der am Cello von Hrn. Brezina vorgetragenen Scene und Arie aus „Freiſchütz“ (zweiter Akt, E-dur), orcougirt von Lindner, war kein beſonderer Geſchmack abzugewinnen. Recitative ſiud oft Klippen für gute Sänger; wie teocken müſſen ſie ſich auf einem Inſtrumente ausnehmeu.

Eine muſikaliſche Akodemie, welche zum Beſten des Kloſterſpitales der barmherzigen Brüder veranſtaltet wurde, führte meiſtens Dilettantenkräfte vor, über welche ein Urtheil zu fälken nicht lohnend ſein würde. Die Muſik ſtand im Dienſte der Barmherzigkeit und ſie brachte moteriellen Gewinn, aber die Kunſt ging dabei leer aus. Ein Frl. Sopuch machte bei dieſer Produktion durch ihre klangvolle Altſtimme Senſatian. Frl. Fichtner, eine Pianiſtin aus Wien, ſpielte eine Beethoven'ſche Sonate und dann einige Salonſtücke ſchülerhaft und Hr. Peſchka, ebenfalls aus Wien, begleitete auf dem Harmanium, ohne daß man dabei ſeine beſondere Begabung für dieſes Inſtrumeut wahrnehmen konnte.

Größere Beachtung fand der Muſikverein, welcher durch eigenthümliche Verhältniſſe, — wegen Renavirung des einzig ihm zu Gebote ſteheuden Saales — gezwungen war, drei Konzerte im Verlaufe von ſechs Wochen zu veranſtalten. Dieſer Umſtand war keineswegs förderud für den künſtleriſchen Erfolg, beſanders des erſten Konzertes. Die bei dem erſt zweijäheigen Beſtehen des Vereines ohnehin noch nicht feſten Kräfte troten nach ein ähriger Panſe mit ſichtbarer Befangenheit vor das Publikum, eine allgemeine Unſicherheit war bei den überſtürzten Proben, die von mehr als einem Dutzend Kompoſitionen zu allen drei Konzerten abgeholten wurden, unvermeidlich, und ſa erlebte mou den höchſt mißlichen Vorfall, daß in einer Piece total „umgeworfen“ wurde — um einen techniſchen (!) Ausdruck zu gebrauchen, — der Dieigent abklopfen und noch einmal beginnen mußte. Hiemit war das Schickſal des Konzertes entſchieden, das zu den verunglückten gehörte. Auch die andern Soloſänger litten unter dieſen ungünſtigen Auſpizien und bleiben lieber ihre Leiſtungen unerwähnt. Gade's „Comala“ (nach Bagge als Op. 12 bezeichnet) fand bei ſolchen Vorkommniſſen beim Publikum wenig Anerkennung. Der Zuhörer kommt übrigens bei

diesem Werke in keine gehobene Stimmung. Eine gewisse Originalität in der Schilderung nordischer Bilder und Scenen aus den skandinavischen Heldensagen ist dem Komponisten nicht abzusprechen, doch zeigt die Erfindung der musikalischen Motive oft das Gezwungene, die mühsame Arbeit. Den besten Eindruck machten die Chöre Nr. 3 und 9, die Ballade, und die melodiös stimmungsvoll gehaltene Klage Fingal's in E-moll. — Die A-dur-Symphonie von Mendelssohn (Op. 90) hat in ihrer jugendfrischen heiteren Weise, besonders im ersten Satze, sehr angesprochen. Die Aufführung kann als eine anständige bezeichnet werden, ein besonderes Lob ist dem Orchester nicht zu spenden.

Mit dem zweiten Konzerte (9. April) hatte der Musikverein mehr Glück. Die Mendelssohn'sche Ouvertüre „zum Märchen von der schönen Melusine" blieb zwar ziemlich unbeachtet, dafür errang aber der Hiller'sche „Palmsonntagmorgen", Sopransolo mit weiblichem Chor einen vollständigen Erfolg. Die melodiöse und stimmungsvolle Komposition des hier beinahe ganz unbekannten Tonsetzers, welche sich weniger durch originelle Erfindung und Tiefe der Gedanken als vielmehr durch wirksame Behandlung der Singstimmen und wohlklingende Instrumentation auszeichnet, war sehr fleißig studirt, und der Damenchor entfaltete eine lobenswerthe Nüancirung. Das Sopransolo ist, was sicheren Einsatz und Intonation anbelangt, keine ganz leichte Aufgabe und wurde von Frl. Wenzel sehr gut ausgeführt. Die Sängerin, welche mit ihrer klangvollen Sopranstimme das Orchester siegreich beherrschte, wurde stürmisch gerufen. Die Wiederholung von Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" (im vorigen Jahre in diesen Blättern bereits besprochen) mit neuer Besetzung, war im Ganzen nicht so glücklich, als man erwartete. Das herrliche Duett: „Ei liebe, liebe Mühle" zwischen Alt und Sopran wurde von den Damen Sopuch und Kotzian anmuthig vorgetragen und wiederholt. Die übrigen Partien blieben aber im Schatten, obwohl Frl. Prohaska (Rose), Fr. Täuber (Elfenfürstin), wie auch die HH. Bayer und Schidlo den besten Willen zeigten. Die Sänger vergaßen eben, daß Schumann's Muse eine so konventionelle Auffassung mit Loslegen und unnöthigem Ritardiren nicht verträgt.

Das Programm des dritten, am 30. April veranstalteten Konzertes bot sechs Nummern, von welchen Beethoven's Pastoral-Symphonie die größte Beachtung in Anspruch nahm. Das Orchester ist diesmal seiner Aufgabe mit besonderem Eifer nachgekommen, dem man die Anerkennung nicht versagen kann. Die Stimmung war eine sorgfältige, die Blasinstrumente gut disponirt, und im Streichquartette trat der gesangliche Ton bei den Violinen wirkungsvoll hervor. Dem zweiten Satze (Scene am Bache) fehlte freilich die Nüancirung, sowie überhaupt das Piano zu wenig beobachtet wurde, auch waren die Tempi gewöhnlich am Schluße etwas langsamer. Sämmtliche Sätze wurden beifällig aufgenommen, und der Dirigent Budischofsky gerufen. Hr. Fiby, Kapellmeister aus Znaim, dirigirte als Gast seine Kompositionen, und zwar Schillerfest-Ouvertüre und Cibellentanz, Damenchor mit Orchester. Eine besondere musikalische Erfindung war in der Ouvertüre gerade nicht wahrnehmbar, dafür überraschte der Komponist durch Gewandtheit in der modernen Instrumentirung. Seine Ouvertüre „krachte", wie die Musiker sagen, nur zu viel wirksame Gegensätze wurden vermißt. Im Cibellentanz hat Herr Fiby im Mittelsatze durch die breite Behandlung der Violinen con sordini einen schönen Klangeffekt erzielt. Der Gast, welcher mit Feuer dirigirte, wurde sehr beifällig ausgezeichnet. Die Rubinstein'sche „Nixe", Altsolo mit Damenchor und Orchester, wurde so ziemlich kalt gelassen, was bei dieser inhaltsleeren Komposition nicht zu ändern ist. Das Altsolo wurde von Frl. Sopuch entsprechend ausgeführt. — Die große Sopranarie aus „Fidelio" hätte lieber wegbleiben können. An dieser Riesenaufgabe scheiterten Künstlerinnen, wie soll eine Dilettantin damit zurecht kommen? Den Schluß des Konzertes bildete der 114. Psalm von Mendelssohn: „Da Israel aus Aegypten zog". Chor und Orchester wirkten mit Präzision und Feuer.

Noch sei zur Vervollständigung meines Berichtes der Violinvirtuose Hr. Schipek erwähnt, welcher am 11. April im Redoutensaale ein Konzert veranstaltete, das sehr schwach besucht war. Hr. Schipek ist noch ein junger Mann, dessen technische Fertigkeit alle Achtung verdient. Ein sicheres Erfassen der höchsten Töne, reine Intonation in den schwersten Oktavengängen und Doppelgriffen, hübsche Flageolettöne auf der G- und E-Saite zeigten eine tüchtige Schule. In der Kantilene aber vermißte man zuerst den kräftigen Bogenstrich, den markigen, seelenvollen Ton; das regelmäßige Dehnen der Tempi, das stereotype Abschließen der musikalischen Phrasen im piano wirkten besonders im Spohr'schen Konzerte monoton. Wirksamer wurde das Rondo aus dem 5. Konzerte von Vieuxtemps ausgeführt, ob-

Digitized by Google

wohl bei den staccato-Figuren die Bravour fehlte. Der Konzertiſt wurde beifällig ausgezeichnet. Frl. Hkimala ſang zwei Lieder, nicht ſchön, aber langweilig.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

27. April. — 17. Mai. „Graf Waldemar". — „Ein Pelikan" (7 Mal). — „Gleich und Gleich" und „Nur Mutter". — „Don Karlos". — „Magnetiſche Kuren". — „Mutterglück", „Eine Partie Piquet" und Rezept gegen Schwiegermütter". — „Die Memoiren des Teufels" und „Nach Mitternacht" (ſtatt „Die Braut von Meſſino" wegen Unpäßlichkeit der Fr. Rettich eingeſchaben). — „Die Valentine". — „Treue Liebe". — „Der Goldbauer". — „Ein geadelter Kaufmann". — „Die Ahnfrau". — „Die Räuber". — „Der kleine Richelieu" und „Aus der komiſchen Oper". — „Feenhände". (Hr. Kraſtel aus Karlsruhe Don Karlos und Falkentoni als Antritsrollen).

Das Burgtheater kämpft ſeit Wochen mit Perſonal-Kalamitäten. Frl. Wolter, Frl. Baudius ſind kontraktlich beurlaubt, Fr. Rettich, Hr. Baumeiſter, ſeit längerer Zeit Frl. Grafenberg, temporär auch Hr. Franz ſind unwohl, mehrere Rollen des Hrn. Anſchütz ſind noch unbeſetzt und von der geſammten Fichtner'ſchen Erbſchaft liegt bis auf zwei Rollen Alles brach. Die Aufzählung dieſer Fakta wird dem Ortskundigen genügen, um die Verlegenheit der Direktion, aber auch ihr Verdienſt in der Herſtellung eines noch immer an Abwechslung und Enſemble-Tüchtigkeit ſehr anerkennenswerthen Repertoirs zu würdigen.

Die Hauptſtütze des letzteren bleibt freilich der „Pelikan", deſſen Erfolg ſich glänzend bewährt und wo möglich noch befeſtigt hat. Wie man auch über die Auffaſſung der einzelnen Rollen, oder vielmehr über die größere oder geringere Eignung der betreffenden Schauſpieler für dieſelben denken mag, — über die Vortrefflichkeit des Zuſammenſpiels im „Pelikan" wird gewiß keine Meinungsverſchiedenheit obwalten.

Die erſte Fichtner'ſche Rolle, welche zur Neubeſetzung kom, der junge Advokat Rahden in „Magnetiſche Kuren", hat Hr. Sonnenthal, wie es heißt mit vielem Glück durchgeführt. Wir zweifeln nicht daran, um ſo weniger, als gerade dieſe Rolle keine mit Fichtner's ſpezifiſchen Eigenſchaften eng verwachſene war und Hr. Sonnenthal ſich ganz gut für dieſelbe eignet.

Gefährlicher für Hrn. Sonnenthal war die Uebernahme des Kerbriand in „Feenhände" am 17. d. M. Wir geſtehen offen, daß die Erinnerung an Fichtner gerade in dieſer Rolle nicht genug Unbefangenheit in uns aufkommen läßt, um Hrn. Sonnenthal's Leiſtung nach Verdienſt würdigen zu können. Wir bemerken daher nur, daß bei Hrn. Sonnenthal durch das ſtärkere, wenn auch ſprachlich richtig und konſequent markirte Stottern im Einzelnen mehr komiſches Element in die Rolle kam, als man es gewohnt war, daß Hr. Sonnenthal übrigens im dritten Akte noch Kerbriand's Standrede lebhaften Beifall und auch ſonſt wiederholt Zeichen der Zuſtimmung erhielt.

Die Antrittsrollen des Hrn. Kraſtel ſind vielfach durch oben erwähnte Unpäßlichkeiten geſtört worden. Die „Braut von Meſſina" wurde wiederholt abgeſagt und auch „Wallenſtein" kam nicht zu Stande, ſo daß Hr. Kraſtel nach dem Don Karlos zu dem Falkentoni im „Goldbauer" greifen mußte. Wir ſind übrigens weit entfernt, uns oder Hrn. Kraſtel darob zu beklagen. Die Antrittsſchablone mittelſt Durcharbeitung Schiller'ſcher Helden iſt uns immer als ein verhängnißvoller Mißgriff erſchienen. Wie wohl iſt es Hrn. Hartmann ergangen, der ſich zuerſt in kleineren, und dann in größeren neuen Rollen in die Gunſt des Publikums ſchmeicheln konnte. An dem Falkentoni des Hrn. Kraſtel konnte man ſich in der That erfreuen, trotz dem mehr ſchwäbiſchen als ſalzburgeriſchen Dialekt, trotz dem Mangel an jener durch Hrn. Baumeiſter ſo natürlich zum Ausdruck kommenden kernfeſten Gemüthlichkeit. War doch die Rolle im Ganzen verſtändig angelegt und kamen doch Empfindungstöne zum Vorſchein, welche dem Organ und dem Talent des neuen Mitgliedes ein beredtes, hoffnungsvolles Zeugniß geben. Hr. Kraſtel erhielt wiederholt lebhaften Beifall. Neben ihm wirkten mit allem Eifer und Talent die Damen Kratz, Bognar, Haizinger die HH. Lewinsky, Beckmann und Wagner und hielten in den effektvollen Scenen des Birch-Pfeiffer'ſchen Bauerndrama's die Theilnahme in Athem.

Viel weniger gefiel uns Hr. Kraſtel als Triſtan in „Feenhände". Doch ſind es, wie uns dünkt, mehr nur Aeußerlichkeiten, die ſeine Leiſtung beeinträchtigten: es fehlt ihm nämlich der feinere Schliff in Haltung, Geberde, Toilette, ja im Geſammtton der Rolle, Eigenſchaften, die ſich an der Burg in verhältnißmäßig kurzer Zeit erwerben laſſen. Auch ſollte Hr. Kraſtel auf einige Härten ſeiner Sprechweiſe aufmerkſam ge-

Digitized by Google

macht werden. An Zungenfertigkeit fehlt es ihm nicht, und auch nicht an innerer Wärme und Verſtändniß. Die Neubeſetzung der Frau v. Bernis durch Fr. v. Greiner in „Feenhände“ gereichte der auch ſonſt trefflichen Enſemble-Vorſtellung zum Vortheil.

Carltheater.

Am 13. Mai. Zum erſten Mal: „Alte Junggeſellen“ Pariſer Sittenbild in 5 A. von Victorin Sardou, deutſch von Emil Neumann. Benefice des Regiſſeurs Aſcher.

O. — Sardou's „Alte Junggeſellen“ haben uns ziemlich unbefriedigt gelaſſen. Freilich können wir nur über den Eindruck berichten, den die für das Carltheater zugeſtutzte Ueberſetzung auf uns gemocht hat, da wir das Original nicht kennen. Jedoch wenn auch Einiges verändert, gekürzt, geſtrichen und vielleicht die Wirkung einzelner Scenen dadurch geſchwächt wurde, ſo liegen doch die Hauptgebrechen im Stücke ſelbſt. Mortemer ſpricht viel über die Junggeſellenwirthſchaft, hält ſehr geiſtreiche Diſſertationen über die Wünſche, Neigungen, Bedürfniſſe, Sorgen und Qualen der alten Junggeſellen, benimmt ſich aber gar nicht darnach und handelt ſogar ganz entgegengeſetzt. Auch hätte müſſen als Gegenſatz das Bild einer wirklich guten und glücklichen Ehe aufgeſtellt werden, während die drei Ehepaare, die uns Sardou zeigt, wahrlich nicht darnach angethan ſind, alte Junggeſellen zu bekehren. Endlich geht Alles ſo ſprungweiſe vor, ohne Vermittlung, ohne genügende Motivirung. Gleich Anfangs wird die Abneigung Henry's gegen Mortemer ſo ſtark markirt, daß man ſpäter nicht begreift, wie ſie ſo plötzlich in Nachſicht, Wohlwollen und Neigung, umſchlagen kann; in gleicher Weiſe ließe ſich noch manches Andere anführen.

Die Lichtſeiten des Stückes ſind Antoinette, dieſes Mädchen-Ideal, wie wir ihm ſeit der Jeanne der Fr. v. Girardin in ſo manchen modernen franzöſiſchen Dramen begegnen, dann die originelle und ſehr hübſche Wendung, welche das Geſpräch im letzten Akt zwiſchen Vater und Sohn nimmt, ferner einige ſehr wirkſame Scenen, überhaupt die geſchickte Führung, und endlich der ſelbſt durch die Ueberſetzung noch fühlbare prickelnde Geiſt des Dialogs.

Auf die Darſtellung übergehend, müſſen wir in erſter Reihe Frl. Singer erwähnen. Dieſe moderne Gurli, dieſes „Fräulein Warum“ wie ſie genannt wird, kann allerdings mit Hilfe aller gebräuchlichen Minauderien für das große Publikum effektvoller geſpielt werden, allein gerade die Anſpruchsloſigkeit und der unbefangen herzliche Ausdruck, mit welchem Frl. Singer die Rolle gab, wirkte außerordentlich wohlthuend. Neben Frl. Singer iſt Hr. Knaack zu nennen, der kaum dreißig Worte zu ſprechen hat, aber durch Maske, Haltung und Mimik aus ſeiner kleinen Rolle ein vollendetes Genrebild ſchuf. Hr. Aſcher hat uns diesmal gar nicht befriedigt. Anfangs war er zu ernſt, zu ſchwerfällig: er wollte wahrſcheinlich dadurch den Abſtand gegen den zweiten Theil der Rolle, wo Mortemer in's Tragiſche umſchlägt, weniger fühlbar machen, hat aber ſeinen Zweck nicht erreicht, und den erſten Theil der Rolle verdorben. Zur zweiten Hälfte fehlt ihm das wahre Gefühl und ſelbſt die Uebung; daß er ſich trotzdem mit Ehren aus dieſer ihm durchaus nicht zuſagenden Rolle zog, iſt bei einem ſo tüchtigen Schauſpieler wie Hr. Aſcher ſelbſtverſtändlich. — Hr. Formes ſpielte ſeinen Liebhaber in befriedigender Weiſe. — Die übrigen Rollen ſind undedeutend und waren durch die Damen Fonteline, Grobecker, Rutland (eine uns neue Erſcheinung), Palma, dann die HH. Fiſcher, Tewele, Moſer und Bünaußen genügend beſetzt.

Das Enſemble war, in Folge der durch wiederholte Krankheitsfälle mehrmals verſchobenen Aufführung des Stückes, nicht ſo raſch wie ſonſt auf dieſer Bühne. Auch muß erwähnt werden, daß einige Scenen in dieſer Beziehung ganz beſondere Schwierigkeiten bieten. Die Scenirung war muſterhaft und macht dem Beneſizianten alle Ehre. Die Ausſtattung war wieder glänzend: Möbeln, Teppich, Lampen, Nippesſachen, Alles bis ins kleinſte Detail paſſend und elegant. Eine neue Zimmer-Dekoration von Burghardt iſt beſonders gelungen. Das Haus war trotz des ſchönen Maiabends ſehr gut beſucht, die Aufnahme des Stückes eine freundliche.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

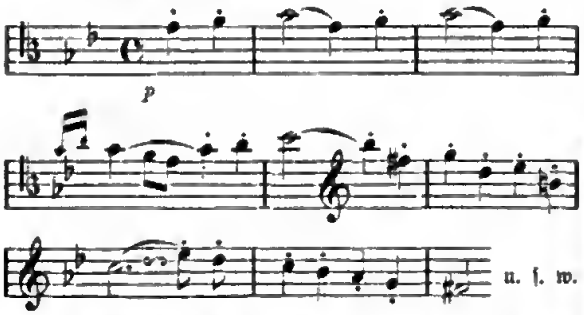
Trio für Violine, Bratſche und Violoncell, komp. von C. Grädener. op. 48.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, komp. von Louis Lee. op. 10. Beide Werke im Verlag von Fritz Schubert in Hamburg.

v. Br. — Unter allen Arbeiten, welche wir von Hrn. Grädener kennen gelernt haben, wüßten wir kaum eine, welche uns im Ganzen ſo wohl gefallen hätte, wie dieſes Trio. Es iſt in glücklicher Stunde geſchrieben und allen muſikaliſchen

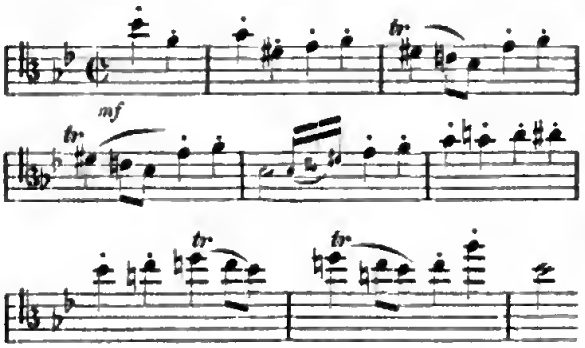
Kreisen bestens zu empfehlen. Alle vier Sätze zeichnen sich durch hübsche Erfindung und feine Arbeit aus, alle sind sie im besten Sinne lebendig, nirgends ein Stocken des regen Flusses wahrnehmbar, ein heiteres Spiel in Tönen, hie und da ein geistreicher Scherz, eine innige Empfindung. Bei der genauen Verwandtschaft, in welcher alle Sätze dieses Trio, sowie deren einzelne Theile zu einander stehen, mag der Leser schon aus dem Thema des ersten Allegro auf den Charakter des Ganzen schließen. Die Viola trägt es nach einem kurzem hübschen Adagio-Einleitungssatze vor und es lautet:

Allegro molto moderato.



Ihm analog ist das Thema des Finale gebildet, welches ebenfalls van der Viola eingeführt wird:

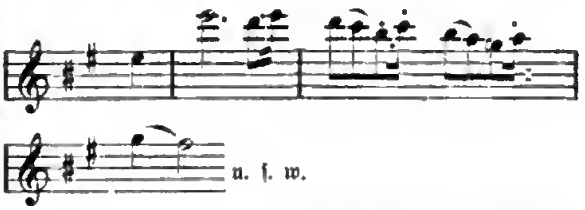
Allegro vivace, ma non troppo.



Sowie der Komponist in dem Thema des Finale das Thema des ersten Satzes anklingen läßt, so schließt er auch mit einer Reminiscenz an den letzteren, und es ist ihm so recht hübsch gelungen, sein Werk auch äußerlich einheitlich abzurunden, obgleich sich nicht läugnen läßt, daß dieses Bemühen zur Folge gehabt hat, den Charakter des Schlußsatzes jenem des ersten ein bischen gar zu sehr kanfarm zu machen und den Hörer ein wenig zu ermüden.

Als ganz besanders gelungen müssen wir auch den geistreichen Menuett mit seinem durch ein feines und doch völlig ungezwungenes Harmoniespiel interessanten Trio bezeichnen. Aber auch dem Adagio können wir eine schöne Entwicklung nachrühmen, und so stellt sich uns das ganze Trio als eine sehr schätzens- und empfehlenswerthe Kunstproduktion dar. Noch dürfen wir hervorheben, daß der Künstler die bescheidenen Mittel, auf welche er sich beschränkte, so verwendet hat, daß man nirgends Fülle des Klangs vermißt, was immer nur einem in höherem Grade durchgebildeten Künstler gelingen wird.

Einen ganz anderen Charakter als das Trio Grädener's trägt das des Hrn. Lee, welcher wahl noch als ein jüngerer Kämpfer die Arena der Kunst betritt, jenes nämlich einen weich-lyrischen, dieses einen stürmisch-dramatischen. Der Autor, welchem wir unserseits hier zum ersten Male begegnen, hat entschieden Talent und bewegt sich mit vieler Selbständigkeit, nur fehlt seinem Werke in den Hauptsätzen noch jene Durchbildung, welche wir dem Grädener'schen nachzurühmen hatten. So folgt man dem ersten Satze in seiner energischen Entwicklung mit Interesse und Spannung bis zu dem sogenannten Durchführungstheile. Hier fängt er aber an, sich in ein etwas äußerliches Figurenspiel zu verlieren, aus welchem man ihn mit Vergnügen zum Anfangspunkte zurückkehren sieht. Noch mehr aber trifft der Vorwurf der Aeußerlichkeit das stellenweise geradezu rohe Finale und dessen überhaupt allzu opernhaften Styl. Den reinsten Eindruck hinterlassen die beiden Mittelsätze: eine niedliche Romanze und ein recht geistreiches, ungezwungen lebendiges Scherza. An originellen Einfällen, interessanten Wendungen — im besseren Sinne des Wortes — ist der Autor reich, nur haben seine meladischen Bildungen zuweilen etwas Trockenes, Steifes, Reizloses, man möchte sagen Englisches an sich, z. B. im ersten Satze:



Ja, die Melodiebildung ist überhaupt seine schwächste Seite, und wenn dieser Mangel nicht gerade im Andante am empfindlichsten hervortritt, so beruht dies darauf, daß dasselbe eben in Schumann'scher Weise auf ein kleines Motiv gebaut ist, das aber hübsch verwendet wird.

Zwölf Ländler (im Jahre 1823) für das Pianoforte komponirt von Franz Schubert. Nachgelassenes Werk. op. 171. Verlag von C. H. Spina in Wien.

Unter diesen Kleinigkeiten, welche die bezeichnete Verlagshandlung aus dem unerschöpflichen Nachlasse des Tondichters dem Publikum übergibt, zeichnen sich durch besondere Anmuth Nr. 1 und 3 aus; die andern Nummern könnten allenfalls manchen andern Autor. zum Verfasser haben, ausgenommen Nr. 5, an welchem ein an Schumann erinnernder Grundton schon anderswa demerkt warden ist.

Ave Maria, op. 12. Gradesgesang op. 13. komponirt von Johannes Brahms. Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Von diesen beiden kleinen Charstücken des talentvollen Kampanisten will uns besanders das erstgenannte, im Pastoraltone gehaltene, namentlich auch sehr anmuthig instrumentirte wahl gefallen; an dem zweiten ist uns, wir bekennen es, der Text ein wenig fatal, so ansprechend und sinngemäß ihn auch der Komponist aufgefaßt und behandelt hat. Gaethe macht einmal (in seinen Gesprächen mit Eckermann) die Be-

merkung: „Es iſt eigen, daß ſich unter meinen ſo zahlreichen Gedichten doch kein einziges befindet, welches in einem evangeliſchen Geſangbuche ſtehen könnte“. In dieſer Bemerkung liegt etwas ausgeſprochen, was zum Nachdenken anzuregen vermöchte. Das erſtere dieſer beiden Stücke iſt für weiblichen, das zweite für gemiſchten Chor, mit Orcheſter- oder Orgelbegleitung, welche auch durch einen Klavieranszug erſetzt werden können, kompanirt.

Spaniſche Liebeslieder, ein Cyklus von Geſängen aus dem Spaniſchen für eine und mehrere Singſtimmen mit Begleitung des Pianoforte (zu 4 oder 2 Händen) kompanirt von Robert Schumann. op. 138. Nr. 3 der nachgelaſſenen Werke. Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

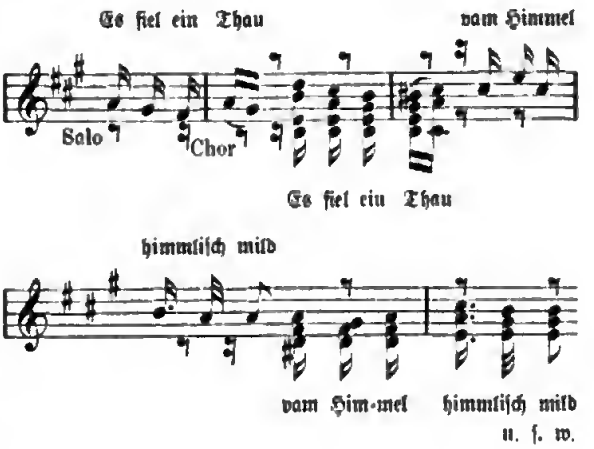
Das ſpaniſche Liederſpiel nach Gedichten des von Paul Heyſe und Emanuel Geibel herausgegebenen Liederbuches erfreut ſich großer Beliebtheit. Hier begegnen wir dem dahingeſchiedenen Tondichter abermals in derſelben Region. Die Muſe Schumann's trug in ihrer ganzen Phyſiognomie einen entſchieden orientaliſchen Zug und das ſpaniſche Element hat ja ſeit den Zeiten der Mauren einen ſolchen in ſich aufgenommen. Es erſcheint daher nicht verwunderlich, daß ſich Schumann davon angezogen fühlte. Von dieſen Geſängen, acht an der Zahl (davon einer für 4, zwei für 2, die andern für Eine Stimme), in zwei Abtheilungen geſondert, deren jede durch ein charakteriſtiſches Inſtrumentalvorſpiel eingeleitet wird, ſchmeicheln ſich einige und zwar Nr. 3, 7, 8 und 9 durch lieblichſte Grazie ganz beſonders ein. Sehr ſchön und innig empfunden iſt auch Nr. 2; aber als das anmuthigſte dieſer kleinen Gebilde erſcheint uns Nr. 8, ein einſtimmiges, ſehr einfach gehaltenes Lied, obwohl ſich gerade gegen dieſes der Einwand erheben ließe, daß es gänzlich aus dem „ſpaniſchen“ Charakter herausfällt, indem es auffallend an die Weiſe der ſchottiſchen Lieder erinnert (auch Robert Franz könnte es kompanirt haben). Dieſes freundliche Liedchen möchten wir den werthen Sängerinnen (es iſt für Alt kompanirt und jeder der Geſänge von Liebhabern auch einzeln zu erlangen) insbeſondere empfehlen.

Chriſtnacht, Kantate von Aug. v. Platen, für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte kompanirt von Ferd. Hiller op. 79, für Orcheſter inſtrumentirt von Eugen v. Petzhold. Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Der Autor dieſer Kantate, welcher ein Gedicht des Grafen Platen zu Grunde liegt, iſt in den ihn charakteriſirenden Eigenſchaften, welche er auch in dieſer Kompoſition nicht verleugnet, hinlänglich bekannt. Auch iſt die Kompoſition in ihrer Originalfaſſung ſelbſt, wie wir uns wohl zu erinnern glauben, bereits vor längerer Zeit erſchienen und wird nun den Muſikfreunden nur in reicherem Gewande, ſelbſtverſtändlich unter Autoriſation des Komponiſten, neuerlich mitgetheilt. Die erſte Hälfte der in ſechs Abſchnitte abgetheilten, durchaus in knappen Formen gehaltenen Kompoſition verläuft ein wenig phraſenhaft und nichtsſagend, dagegen nimmt der Komponiſt in der zweiten, die beiden letzten Abſchnitte umfaſſenden Hälfte einen hübſchen, kräftigen Aufſchwung und wird dieſer Theil ſeiner Arbeit, beſonders in der ihr durchaus angemeſſenen vorliegenden Faſſung bei öffentlicher Aufführung ſeine gute Wirkung kaum verfehlen. Die kleine Marotte des Komponiſten, ſeine bekannte Vorliebe namentlich für gemiſchte Taktarten, hat ihn auch richtig hier mitten in einen in ¾-Takt geſchriebenen Satz (Nr. 3) einen Takt mit fünf Viertel einflicken laſſen (Seite 22), wie uns dünkt völlig überflüſſiger Weiſe, denn es will uns ſcheinen, daß der Komponiſt recht wohl auch mit drei Viertel hätte auskommen können, und daß eine kleine wirkliche Fermate auf dem Worte „Traue“! die beabſichtigte Wirkung beſſer würde erreicht haben.

Palmſonntagmorgen, Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranſtimme und weiblichen Chor mit Orcheſterbegleitung kompanirt von Ferd. Hiller. Op. 102. Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Ein kleines freundliches Bild von angenehmer Wirkung, aber in ſeiner Ausdrucksweiſe, ſeinen Formen und Mitteln ganz und gar modern, daher ein wenig ſchwächlich, ohne das, was man in Kunſtwerken als Mark, als Saft und Kraft zu bezeichnen pflegt. Seinen Charakter ſpricht ſogleich der Anfang des Geſanges aus:



Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Saiſonneige. Frl. Müller. Fr. Werner. Repertoir und Perſonal. Vorſtadt-Verhältniſſe.) Die Saiſon neigt ſich ihrem Ende zu. Schauſpiel und Oper ſcheinen ſich nur noch durch auf Engagement ſpielende Gäſte kompletiren zu wollen; im Uebrigen nimmt die Zahl ihrer Vorſtellungen von Tag zu Tag ab. Frl. Müller aus Wien gaſtirte als Hedwig v. Gilden im „Ball zu Ellerbrunn“, und gab darauf die Rolle der Franziska in dem neu einſtudirten Birch Pfeiffer'ſchen Schauſpiel: „Mutter und Sohn“, die ſie mit gewandterer Sicherheit zur Darſtellung brachte, als die erſte Partie. Frl. Müller ſcheint um die Stelle der Fr. Kierſch-

ner ambiren zu ſollen, deren Kontrakt abläuft und zur Zeit noch nicht erneuert worden iſt. Wir glauben es nicht verſchweigen zu dürfen, daß aus gewiſſen Finanzkreiſen auf den Mißerfolg des Frl. Müller hingearbeitet wird; und braucht ſich auch die k. Bühne nicht gerade in himmliſches Entzücken zu ſtürzen, dieſe Dame die „Ihrige" zu nennen, — ein unparteiiſches Urtheil darf ſelbe unter allen Umſtänden beanſpruchen, zumal — kommt trotz alledem ein Engagement zu Stande. — Frl. Müller unter den Darſtellerinnen unſeres Schauſpiels ihre angenehmen Vorzüge zur geeigneten Geltung bringen würde. Fr. Werner wird noch mehr als fünfzigjähriger Thätigkeit beim k. Theater am 1. Juni in Penſion treten. Fr. Werner war eine ſtets fleißige und anſtändige Schauſpielerin, und unſere aufrichtige Hochachtung geleitet die Künſtlerin ins Privatleben. Roquette's „Deutſcher Feſtkalender" ward vom Repertoir abgeſetzt; von dem Schauſpiel Köſter's „Der große Kurfürſt" war neulich Leſeprobe; daſſelbe ſoll jedoch noch zur Aufführung beſtimmt ſein. In der Oper ſang Frl. Barn zweimal die Fides (Prophet), und gewannen Stimme und Spiel Theilnahme. Ein Engagement dieſer Sängerin dürfte nunmehr wohl in beſtimmte Ausſicht genommen werden, da Frl. de Ahna am 10. Mai ihrer Krankheit erlegen iſt. Eine ſtimmbegabte Sängerin! — In der Viktoria werden die „100,000 Thaler" ſchon vor leerem Hauſe geſpielt und ſicher baldigſt beſeitigt. Die bei Wallner zum erſten Male noch einer „Franzöſiſchen Idee" bearbeitete dreiaktige Poſſe: „Klein Geld" von Pohl, kam mit vielfacher Oppoſition zur Aufführung. Es iſt bekannt, daß Hr. Wallner niemals eine größere Arbeit ſeiner Leibpoeten Pohl und Kaliſch zurückſchiebt, wenn ſie auch Fiasko gemacht. Die tagtägliche Wiederholung ſolcher Machwerke, hin und wieder durch Zeitungsgelech aufgefriſcht, ſoll endlich deren Güte beim Publikum markiren, und damit Hr. Wallner Recht behält, müſſen ſeine kürzlich in der „N. Fr. Preſſe" von einer guten Lokalpoſſe dargelegten Anſichten eine Wahrheit werden: daß „von Schiller bis zu Alexander v. Humboldt ſich kein Autor in Bezug auf den klingenden Erfolg mit dem Poſſendichter meſſen kann". Sehr natürlich! drücken ſich Direktor und Poſſendichter gegenſeitig die „warme Hand", dann — „das Weitere verſchweig ich, doch weiß es die Welt", ſingt Mozart. Uebrigens leiſteten die Damen Schromm und Birndoum, und die HH. Reuſche, Hellmerding, Weiß ꝛc. ihr Möglichſtes, obſchon eine kleinliche Cenſur jetzt in verſtärktem Maße ihren Daumen auf das „politiſche Kouplet" drückt. Die Eröffnung des Gartens ſollte am 13. d. (Servotius!) erfolgen. Bei Meyſel führte ſich das Geſammtſpiel des Königsberger Schauſpiel-Perſonales mit dem zum erſten Male noch Hockländer's „Europäiſchem Sklavenleben" bearbeiteten fünfaktigen Schauſpiel: „Ein Mädchen vom Ballet" von H. Germamer, ein, das trotz aller Moral keine angenehme Temperatur im Hauſe verbreiten wollte. Von den Mitſpielenden nennen wir: Frl. Weinberger (Alexandra) und Hrn. Seidel (Becker). Das folgende zum erſten Male gegebene vieraktige Schauſpiel war „Die Tochter des Lootſen". Hr. Woltersdorf ſchmeichelt ſich den Berlinern ein „würdiges Inſtitut" künftig hinzuſtellen, und wir können ſolchem Vorhaben nur die Gunſt des Publikums wünſchen. Bei Kroll wollen Rappo's „lebende Bilder" nicht mehr recht munden, ebenſo beizt bei Kallenbach den Geſchmack nur einer kleinen Schaar ein neueinſtudirter „Starker Tabak".

!! **Graz.** (Nachtrag aus der Konzert-Saiſon. Theater ſeit Oſtern 1865.) Obſchon ſeit mehr als einem Monate die hoch in den Lüften trillernden gefiederten Sänger des Waldes ſtatt unſerer Künſtler und Dilettanten die Konzert-Saiſon übernommen haben, und ſchon darum beim ganzen großen Volke beliebt ſind, weil ſie kein anderes Eintrittsgeld beanſpruchen, als ein Dankeswort für den gütigen Schöpfer, der ſie in ſeinem azurgewölbten, mit goldenen Sternen gezierten Konzertſaale verſammelt und ſie alle ihre Lieder gelehrt hat, ſo müſſen wir dennoch einen Bericht über jene kleineren Konzerte, die man ſonſt im Leben ſo zu nennen pflegt, nachtragen, und werden gerade durch dieſe Gedanken dahin geführt, weil hier, wie dort ein Aufſchwung der Seele in höhere Regionen als Wirkung erzielt werden ſoll. Der akademiſche Geſangsverein in Graz, der immerfort in wahrer Kraft und Blüthe ſeines Wirkens ſteht, hat Anfangs April ein höchſt bemerkenswerthes und verdienſtvolles Konzert gebracht, das einige Tage ſpäter auf allgemeines Verlangen wiederholt werden mußte. Erſtens wurde in griechiſcher Sprache ein griechiſcher Chor geſungen: „des Dionyſius Hymne an die Muſe". Da die echte Autorſchaft der Kompoſition dieſer Hymne und auch ſogar der Zeit, wann dieſelbe komponirt wurde, in das Gebiet der ſtreitigen hiſtoriſchen Gelehrten-Forſchung gehört, ſo fühlt Referent weder Beruf und Urtheilskraft in ſich, auf eine Kritik dieſer Muſik näher einzugehen, noch hält er dieſe Zeilen, die nicht mehr als ein Bericht ſein ſollen, für den hiezu geeigneten Raum. Das Publikum, neugierig, wie die alte Muſik klingen würde, klatſchte theilweiſe über die entſchieden äſthetiſchen Melodiewendungen, über die reine und präciſe Ausführung, als auch aus oft vorkommender menſchlicher Schwäche, um ſich den Anſchein einiges Verſtändniſſes zu geben. Um wieder in die Muſik unſerer Zeit zurückzulehren, wurde als zweite Nummer ein „Ave Maria", Uniſono-Chor für Damen, von Kücken, vorgetragen, und zwar mit dem lebhafteſten gerechteſten Beifalle. Bildete die Uniſono-Form und der religiöſe Text den glücklich vermittelnden Stimmungsübergang von der alten Muſik zu der unſeres populären Liederkomponiſten, ſo war die Ausführung des Chores eine ſolche, daß wohl ſelten eine Provinzleiſtung ein ſo abſolutes Lob verdient. Das war ein wahres Uniſono: denn ohne Tonſchwankung, ohne Nach- oder Vorklingen irgend einer Stimme, ſchien der ganze Chor aus dem Munde eines Sängers zu fließen, der zudem noch die feinſten Nüancen des Vortrages beobachtet; eine ſo vorzügliche Schulung des weiblichen Chors nach wenigen Proben war mehr als irgend etwas geeignet, die vorzügliche muſikaliſche Begabung des Chormeiſters Hrn. Schlechta zu bewähren, zu der ſich noch ſein unermüdlicher Eifer für die Sache des Vereins geſellt. Die dritte Nummer, Schumann's „Zigeunerleben", eine höchſt charakteriſtiſche und feurige Kompoſition wurde ebenfalls mit wahrer Begeiſterung geſungen und zur Wiederholung verlangt. Zum Schluſſe wurde Schubert's „Häuslicher Krieg" geſungen: ſo viel Schönes er auch hat, wir ſind gegen die Abſingung dramatiſcher Werke im Konzertſaal: auch wurde das Konzert dadurch bei unerträglicher Hitze im Saale zu lang. Die Ausführung war theilweiſe ſehr gut:

Digitized by Google

unter den Salie, durch die Frl. Archer und Kling, die HH. Rcehal und Lorrmann vertreten, zeichnete ſich, wie immer Frl. Archer, unſere reichbegabte und eifrige Dilettantin aus, die von Tag zu Tag mehr zur wahren Künſtlerin vorſchreitet. Hr. Rcehal, Mitglied des Vereins führte ſeinen nicht leichten Part mit großer Sicherheit durch. — Der Grazer Männergeſangverein brachte zweimal Daaid's „Wüſte"; Referent war verhindert, den von der Tageskritik und dem Publikum ſehr belobten Aufführungen dieſes Tonwerkes beizuwohnen. — Am 17. April fand eine Matinée unſerer Streich-Quartettiſten, der HH. Kaſper und Bauer, zum Beſten eines armen alten Muſikers ſtatt, in der die HH. Beethaven's Quartett in C-dur Nr. 9 und Hummel's Quintett mit Piana mit der ihnen eigenen Sorgfalt brachten, welche zweite Nummer durch die ſehr gewandte Leiſtung eines Frls Baronin Sterneck am Pianaſarte, noch intereſſanter wurde und reichen Beifall erntete. Ein Glanzpunkt dieſes Konzertes war der Vortrag der „Roſe" von Spohr durch Frl. Archer. Geſchloſſen wurde würdig mit Mendelsſohn's Es-dur Quartett. — Von den beiden Theatern läßt ſich bezüglich ihrer Perſanalveränderungen ſeit Oſtern noch wenig ſagen, weil ſich das neue Enſemble noch nirgends konſolidirt hat, und man nach wenigen Leiſtungen über die Schauſpieler und Sänger nach nicht beſtimmt urtheilen darf. Der ärgſte Feind der Direktoren, der Sommer, iſt heuer ſehr früh eingetreten. Frl. Baudins gaſtirte im Thalia-Theater bei ungetheiltem rauſchendem Beifalle, aber nicht bei ſehr vollem Hauſe. Im landſchaftlichen Theater gaſtirte Frl. Tellheim mit vielem Erfolge; ihr Geſang iſt, wie einer unſeren hieſigen Referenten ſehr treffend bemerkte, nicht hinreißend, aber feſſelnd Einen Detailbericht über die Theater wird Referent lieſeen, wenn er die neuen Mitglieder beider Bühnen genügend kennen wird; dies muß umſomehr abgewartet werden, weil es jetzt in Graz ſchwer iſt, Referent zu ſein, ohne der Einſeitigkeit oder Parteilichkeit für eine der beiden Bühnen beſchuldigt zu werden aber gar beide gegen ſich zu haben. Der Kaiſer beuchte an dem einen Abend, den er in Graz verweilte, das Thalia-Theater; Hr. Erzherzag Franz Karl beſuchte während ſeiner Anweſenhein in Graz faſt täglich das landſchaftliche Theater, und drückte dem Direktor Kreibig ſeine Zufriedenheit über deſſen Leiſtungen aus

C. P. Innsbruck. (Muſikvereins-Konzerte. Theaternachrichten). Die einzige Stätte wa der intalerante Schwörmer für das Gut der Glaubenseinheit und der philantropiſche Fartſchrittsmann friedlich nebeneinander ſitzen, wo die Fehde ruht und wa ſich die Gegner nach als empfindende, für das ewig Schöne empfängliche Menſchen begegnen, iſt der Konzertſaal. Darin fand ſich denn auch, angezogen durch die intereſſanten Pragramme, ein ſehr zahlreiches Publiſum zuſammen und man hatte die Genugthung zu fühlen, daß die Muſik von allen Künſten varzugsweiſe der Friedensengel ſei, der es vermag, die Menſchen zu verſöhnen. Im dritten Muſikvereins-Konzerte war der Zuhörerſchaft der Genuß vorbehalten, das großartige Oratorium „Paulus" von Mendelsſahn kennen zu lernen. Dem vierten Konzerte ward die Aufgabe zu Theil, Schumann's nach nie aufgeführtes Werk „Der Roſe Pilgerfahrt" bekannt zu machen. Wie die geübte, trefflich geſchulte Künſtlerſchaar das Oratorium „Paulus" mit aller Pietät und Würde bewälligte, ſo löſte ſie auch die heikle Aufgabe in „Der Raſe Pilgerfahrt" mit Liebe und Luſt. Indeß kränkelt dieſes Werk an manchen Schwächen. Dahin gehört die hyperſentimentale Romantik und die Manatonie der das dramatiſche Ferment geradezu ausſchließenden Dichtung, über deren Mängel ſelbſt der geiſt- und phantaſievalle Schumann ſich nicht ganz erheben konnte. Die Muſik beſtechend durch reizende Einzelnheiten und Miniaturen, durch ganz eigenartige Schönheiten, entbehrt der großen, zündenden Gedanken, des breiten Ideenſtraues nnd iſt ſomit nicht von der Art, im Fluge zu enthuſiaſtiſcher Bewunderung hinzureißen. Das Publikum folgte dieſer Tandichtung mil auffallender Reſerve, es fand ſie wie eine exaniſche Blume, die unter einem fremden Himmelsſtriche aufgeblüht iſt. Der Muſe Schumann's muß, damit ihre Perlen gefunden und nach dem vollem Werthe geſchätzt werden, mit Varliebe und Beharrlichkeit gehuldiget werden. Dies mag auch der Muſikverein gefühlt haben, als er in dem fünften Konzerte weitere 3 Chöre von Schumann: „Heidenröslein" „John Anderſon" und „Schön Rothtraut" varführte. Sie ernteten der wohlgeſchulten Sängerſchaar vieler Hände Beifall. Endlich entzückte uns der Verein noch mit Schubert's Symphonie in C. Mit dem vam Vereine zu Gunſten ſeines Orcheſter-Direktors Hr. Joſef Alliani veranſtalteten Konzerte ſchtaß der diesjährige Kanzert-Cyklus. Wir heben aus dieſem Konzerte nebſt den ſehr brav aufgeführten Ouvertüren zu „Jeſſanda" und „Oberon" beſanders die vam Hrn. Konzertgeber allein vorgetragene Romanze für eine Bialine van Panonka, dann die ihm mit Hrn. Dr. G..... geſpielten Violin-Duetten und zwar ein Andante von Spahr und ein Doppel-Konzert von Alard beſanders hervor. Das ſiſtematiſche Bahnbrechen durch die Barrikaden des Vorurtheils und die Verſchrobenheiten des Geſchmackes zum wahrhaft Schönen in der Kunſt das planmäßige Streben, das Publikum heranzuerziehen und zu bilden, das iſt die wahre Aufgabe eines Kunſtinſtitutes, und es verdient unſere volle Anerkennung, daß unſer Muſikverein dieſer Aufgabe ſo emſig nachſtrebt. — Unſere Theater-Saiſan hat ruhmvoll geendet; aber nicht etwa mit den eigenen Kräften, denn dieſe ſind zum größeren Theil durchgebrannt, ſondern durch das genußreiche Gaſtſpiel des Haſchauſpielers Grunert aus Stuttgart als König Lear, Nathan der Weiſe, Tartüffe, und Miniſter Ranzau". Grunert ſpielte die Ralle des Tartüffe faſt ſo gut, wie unſere Ultramantanen und dieſe ſind Virtuoſen darin. Wir hatten in dieſem Winter keine Oper. Nun war im Publikum großer Lärm darüber nnd der Theaterdirektor Sallmayer bekam manches Bittere zu hören. Dieſer kannte jedoch ſeine Pappenheimer nnd legten in einem Manerſchtag die Koſten einer Oper dar. Er erbot ſich eine ſolche und zwar eine gute für die nächſte Saiſon herzuſtellen, wenn ſich das hieſige Publikum zur Unterſchrift für das Abannement der Logen verſtehe. Und ſiehe da, es unterzeichneten 7, mit Worten ſiebenl Daß Sallmayer anf eine ſolche Garantie hin nichts thut, verſteht ſich von ſelbſt, es ſchreckt ihn das traurige Ende früherer Theaterdirektoren und er fühlt ſich ſchließlich nicht verpflichtet, ſich für ein Publikum zu apfern, das zwar die Jeſuitenpredigten, aber nicht das Theater beſucht und zwar größten-

theils aus Bigotterie. In dieſer Beziehung hat bei uns die Reactionsperiode ſehr traurige Folgen hinterlaſſen. — Flier's nachgelaſſenes Trauerſpiel: „Rognar Lodbrog, oder der Untergang des Heidenthumes in Norden", iſt nun bei Wagner erſchienen; die Bühne dürfte ſchwerlich durch dieſes nachgelaſſene Werk etwas gewinnen, die Technik iſt ſehr unfertig, doch enthält es manche ſchöne Stelle. Als ein Beitrag zur Charakteriſtik Flier's, deſſen nachgelaſſene Briefe vielfältig Aufſehn machten, dürfte es der Literaturgeſchichte nicht ganz unwillkommen ſein.

—sch— Leipzig. (Schluß des Jauner'ſchen Gaſtſpieles. Novitäten: „Die Kompromittirten", „Sie hat ihr Herz entdeckt", „Lucretia". Debüt des Komikers Engelhardt. Die „Tannhäuſer"-Parodie.) Unſer diesmaliger Bericht braucht nicht lang zu werden, da die Ferien der Charwoche und das Stagniren des Repertoirs zu jeder (Oſter-) Meßzeit ihm kurze Ziele ſtecken. Zunächſt ſei noch bezüglich des Hrn. Jauner erwähnt, daß derſelbe in ſeinen zwei letzten Gaſtrollen. („Einer von unſ're Leut" und „Feenhände") ſehr verſchiedenen Erfolg hatte, nämlich in erſterer keinen, in der anderen einen ſehr freundlichen. Dieſer liebenswürdige Sonderling und Stotterer Kerbriand war wirklich eine feinhumoriſtiſche Leiſtung des Künſtlers. Ueberhaupt machte das Stück — das zu den am wenigſten ſpezifiſch franzöſiſchen von Scribe gehört — in ſeiner allſeitig gelungenen Darſtellung den beſten Eindruck. Sehr gewinnende Mädchengeſtalten waren vornehmlich Frl. Götz und Frl. Engelſee. — Als Novitäten erſchienen „Die Kompromittirten", ein dem „ſchlechten Menſchen" deſſelben Verfaſſers in Entwurf und Ausführung, Manier und Styl, Vorzügen und Schwächen ſo merkwürdig ähnliches Luſtſpiel, daß man daraus auf Kargheit der Produktionskriſe ſchließen möchte. Von den Darſtellern war es außer Hrn. Herzfeld in der Hauptrolle — dieſer junge Mann iſt in der Komödie immer recht am Platz — beſonders wieder Frl. Engelſee, die mir als reizenden Backfiſch auszeichnen müſſen. Ihr hätten wir auch das Naturkind in Wolfgang Müller's „Sie hat ihr Herz entdeckt" gegeben, da Frl. Götz ſchon nicht mehr über ſo ganz naiven Ton gebietet. — Ponſard's „Lucretia" in der wirklich vortrefflichen Burghordt'ſchen Ueberſetzung und Bearbeitung errang ſich einen succès d'estime; der Grund zu der nachträglichen Aufnahme dieſes, wenn auch nicht ſchon altmodiſchen, doch aber bereits hors de saison ſtehenden Stückes war nur perſönlich-freundliche Rückſichtnahme auf den in Leipzig ſelbſt lebenden, vom Loos völliger Erblindung betroffenen Ueberſetzer. Frl. Größer als Titelheldin that ihr Möglichſtes; freilich ein antikrömiſches Frauenideal ververkörperte ſie nicht. Auch die HH. Haniſch (Torquin) und Hock (Brutus) leiſteten ſehr Wackeres. — Ein nicht übler Zuwachs zu unſerem Perſonal ſcheint der gewandte, friſch auffaſſende und monierlich geſtaltende Komiker Hr. Engelhardt (bisher in Köln). Mit ihm ging die Binder'ſche „Tonnhäuſer-Parodie", als für Leipzig ſonderbarer Weiſe noch neu, in Scene. Hr. Moritz Lehmann, der ſeit Kurzem hier ſich als Bürger niedergelaſſen und für unſer neues prächtiges Theater der Dekorationsmaler wird, hatte für die genannten Traveſtie Wiederholungen der von ihm zu gleichem Zweck ein in Wien gelieferten Champagner- und Sängerfeſthalle verfertigt, welche phantaſtiſch-humoriſtiſchen Erfindungen denn auch bei uns viel Intereſſe erregt haben. Gelpielt wurde außer von Hrn. Engelhardt, namentlich noch von Frl. Kargl (Eliſabeth) und Hrn. Hock (Wolfram) in einer der burlesken Tendenz völlig angemeſſenen Art.

pp. Olmütz (Gaſtſpiel der Wiener Hofopernſänger. Frl. Spitzer.) Das Theater wurde mit Oſtern nicht förmlich geſchloſſen, ſondern die Theater-Direktion veranſtaltete noch nach den Feiertagen einen Cyklus von Vorſtellungen, die ſich lediglich auf Aufführungen von Opern beſchränkten. Der Umſtand, daß während der eigentlichen Theater-Saiſon in den Wintermonaten fremde Gäſte, namentlich jedoch die Wiener Hofopernſänger nur in ſeltenen Ausnahmsfällen gewonnen werden können, und daß die eigenthümlichen hieſigen Abonnementsverhältniſſe Gaſtſpiel-Vorſtellungen nicht begünſtigen, ließen die Eröffnung dieſes Cyklus von Theaterabenden nach Schluß der Saiſon wünſchenswerth erſcheinen. Nach den Kontraktverbindlichkeiten der Direktion mit der Stadt-Kommune iſt die Anzahl der Suspendü-Vorſtellungen während der Theaterzeit beſchränkt und genau feſtgeſetzt; außer dieſen ſind die Einnahmen nur gering, um die erhöhten Koſten für die Honorare der Sänger zu decken. Ein Uebelſtand machte ſich jedoch geltend, welcher den Genuß des Publikums bei dieſen Gaſtſpielen beeinträchtigt. Die größere Zahl der hieſigen Operumitglieder, die ein Engagement nach Oſtern anderweitig gefunden haben, verließen die Stadt, der kleinere und minder leiſtungsfähigere Theil blieb zurück. Der Chor war ſchwach und faſt unzureichend beſetzt, und auch die übrigen Fächer mangelhaft vertreten. Allerdings hat ſich Direktor König damit zu helfen geſucht, daß er theils Anfänger, theils verfügbare Mitglieder fremder Bühnen gewann, und ſo mußten Sänger aus Prag, Troppau und Brünn die Lücken ausfüllen helfen. In dem Mangel eines vollſtändigen eigenen Opernperſonals und in dem zuſammengeſuchten Konglomerat heterogener Kräfte liegt der Grund, weshalb manche bereits angekündigte Oper abgeſagt und auf andere Tage feſtgeſetzt werden mußte, daß die beabſichtigte Aufführung der Oper „Dinorah" ganz unterblieben iſt, endlich, daß Opern, wie: „Wilhelm Tell" und „Hugenotten" in Szene gingen, die in Bezug auf mangelhafte Geſammtleiſtung ihres Gleichen ſuchen. Nachdem Hr. v. Bignio zuerſt in mehreren Opern aufgetreten, wurde das Geſammt-Gaſtſpiel der Wiener Hofopernſänger Frl. Tellheim, Hr. Mayerhofer und Hr. Bignio am 26. April mit „Don Juan" eröffnet und am 5. Mai mit „Margarethe" beendet. Den Wiener Gäſten wurde ſtets wiederholter reichlicher Beifall, ſowohl bei offener Szene, als auch nach den Aktſchlüſſen geſpendet, auch mangelte es nicht an Blumen und Kränzen, die in Olmütz häufig in Anwendung kommen, um den Enthuſiasmus zum Ausdruck zu bringen. Frl. Tellheim erzielte als Page in den „Hugenotten" und als Zerline einen vollſtändigen Erfolg, in beiden Partien war ſie reizend und bezaubernd, weniger ſcheint ihr die Rolle der „Margarethe" in der gleichnamigen Oper zuzuſagen, obwohl auch hier ihr lieblicher Geſang, ſowie ihr lebensvolles, wahrheitsgetreues Spiel anerkannt werden muß. Hr. v. Bignio erzielte gleich im Beginne ſeines Gaſtſpiels und ſpäter immer mehr einen durchgreifenden Erfolg. Als Nevers und Valentin

können wir uns keinen beſſeren Sänger denken. Im Beſitze eines ſonoren und ſympathiſchen Organes von bedeutendem Umfange, einer trefflichen Geſangsbildung und einer einnehmenden Perſönlichkeit, zählte auch ſein „Don Juan“ zu den gelungenſten Partien. Gleiches Lob verdient Hr. Mayerhofer als Marcell, Leporello und Mephiſta; voll Humor in den letzten zwei Partien ſchien er indeſſen als Leparello den Spaßmacher etwas zu grell hervortreten zu laſſen; auch können wir dieſen Sänger, bei aller ſonſtigen Achtung, von dem Vorwurfe der Uebertreibung in der Partie des Mephiſta nicht ganz freiſprechen. Von den übrigen Darſtellern verdient bloß Frl. Spitzer, eine Schülerin des Hrn. Lauſer aus Wien, erwähnt zu werden. Obwohl Spiel und Haltung noch die Anfängerſchaft verrathen, ſo zeigte die Debütantin ein entſchiedenes muſikaliſches und dramatiſches Talent, welches bei fortſchreitender Bildung und unter dem Einfluſſe der erforderlichen günſtigen Umſtände zur Geltung gelangen muß. Die jugendliche Sängerin hat eine bedeutende, umfangreiche Stimme, die, wenn auch in den höheren Regiſtern noch etwas rauh und ſchneidend, doch im Ganzen für die große Oper geeignet ſcheint. Ihre beſte Leiſtung war die Valentine in den „Hugenotten.“

Kleine Chronik.

„Triſtan und Iſolde“, dieſes Zukunfts-Ideal, dieſes muſikaliſch-dramatiſche Problem, hat am verfloſſenen Montag ſeine Löſung noch nicht gefunden. München war in nicht geringer Aufregung, und von Nah und Ferne waren Muſiker und Kritiker in großer Anzahl herbeigeeilt um dieſer in ihrer Art einzigen Darſtellung beizuwohnen. Da zeigten ſich bei Fr. Schnorr die erſten Vorboten eines Zukunfts-Schnupfens und eine Stunde vor dem Beginne der Zukunft wurde dieſelbe abgeſagt. Selbſt der Himmel konnte nicht theilnahmslos bleiben bei der Verzweiflung ſo vieler Recenſenten. unter welchen ſich auch ein armes Stück „Rencenſionen“ befand, und er ließ ſeinen Donner rollen, ſeine Blitze leuchten, und ſeinen Regen in Strömen herab fallen auf die ohnehin ſchon wie begoſſen daſtehenden Theater- und Muſikfreunde. Die erſte Aufführung wurde vorläufig auf nächſte Woche feſtgeſetzt.

„Die Afrikanerin“ in Prag. Hr. Direktor Liegert in Prag hat die Partitur der „Afrikanerin“ für die Oper der dortigen böhmiſche Bühne um 6000 fl. erworben. In dem darauf bezüglichen Kontrakte iſt feſtgeſtellt, daß die Oper durch ſechs Monate auf keinem andern Prager Theater, ſei es in der Stadt oder außerhalb der Mauern desſelben, zur Aufführung gebracht werden darf. Der bekannte Kunſt-Referent Hr. Linhardt, welcher Hrn. Direktor Liegert nach Paris begleitet hat, wird dort die Beendigung der Ueberſetzung des Textes durch Joſef Frič abwarten und von dort auch die nöthigen Requiſiten nach Prag mitbringen. Die Aufführung ſoll eine Miniatur-Kopie der Pariſer werden und längſtens Ende Juli ſtattfinden. Die Hauptpartien haben Frl. Zawiszanka (die Afrikanerin), Frl. Ehrenberg (Ines), Hr. Becko (Vasko), Hr. Schwarz (Nelusco).

Ein neues Theater in Prag iſt am 14. d. M. auf der dortigen Saphieninſel eröffnet worden. Das Stehparterre faſſt 400 Perſonen faſſen.

Die Quartett-Muſik in Italien ſcheint ſich des beſten Gedeihens zu erfreuen. Die Quartett-Geſellſchaft in Lucca hat ſo eben ihr viertes Lebensjahr eingeleitet durch ein Konzert, wobei das ſiebente Quartett von Pacini, das große Trio op. 52 von Mayſeder u. A. geſpielt wurden. Die Quartett-Geſellſchaft in Florenz veranſtaltete am 9. v. M. die neunte Matinée. Es wurde dabei ein Quartett von Julius Ricordi, ein Quartett in B von Mendelsſohn, deſſen Adagio zur Wiederholung verlangt wurde, und Hummel's Quartett op. 87 aufgeführt. Am 6. April gab die Quartettgeſellſchaft in Mailand ihr erſtes diesjähriges Konzert. Der Pianiſt Andreoli trug das Quintett von Schumann vor, das außerordentlich gefiel; auch davon wurde das Adagio zur Wiederholung verlangt. Im Verein mit dem Violiniſten Baſſi trug derſelbe Künſtler Beethoven's Kreuzerſonate und Piecen von Bach und Chopin mit gleichem Erfolge vor.

Eine Guidofeier. Zu Ehren Guido's von Arezzo veranſtaltete dieſe Stadt am 29. April ein Erinnerungsfeſt. Pacini hatte dazu eine Kantate komponirt, welche mit vielem Erfolg aufgeführt wurde. Auch wurde dabei der Violiniſt Becker gehört, der eigens aus Florenz dahin berufen worden war.

Das Dresdener Hoftheater bereicherte ſein Repertoir durch Aufnahme von Shakeſpeare's „Komödie der Irrungen“ in der Holtei'ſchen Einrichtung. Als weitere Novitäten figurirten die Luſtſpiele: „Zeichen der Liebe“ von Putlitz und „Er ſchreibt an ſeine Frau“.

Das Schweiner Theater brachte während der eben abgelaufenen Saiſon vom 2. Oktober 1864 l. J. in 129 Vorſtellungen zur Aufführung: 49 Opern, 139 größere und kleinere Stücke einſchließlich Geſangspoſſe und Vaudeville, 2 Mal Ballet und das Finale der Oper „Lareley“.

Die Oldenburger Saiſon brachte als Novitäten: „Salon und Cirkus“, „Sammelwuth“, „Pietra“, „Verlobung bei der Laterne“, „Nachtigall und Richte“, „Mamſell Roſa“, „Eine leichte Perſon“, „Namenlos“, „Lieschen Wildermuth“, „Die Kompromittirten“, „Männer von heute“, „Plauderſtündchen“, „Max Emanuel“, „Kapiſt“, „Rezept gegen Schwiegermütter“, „Warteſalon erſter Klaſſe“, „Er hat etwas vergeſſen“, „Schraube des Glücks“, „Hans Lange“.

Ein neuer Dramatiker. Von einem Hrn. Th. Mecklenburg iſt in Karlsruhe als Erſtlingswerk eine Tragödie in fünf Akten aufgeführt worden unter dem Titel: „Ein Verlorner“, die als das Erzeugniß eines viel verſprechenden Talentes bezeichnet wird.

Die Saiſon in Gaſtein brachte innerhalb 3¾ Monaten 87 Theaterſtücke, davon 18 Novitäten, 7 neu einſtudirt, 62 wiederholt; 58 deutſche Originale, 29 Ueberſetzungen, und zwar 31 Opern, 3 Singſpiele, 17 Schauſpiele, 32 Luſtſpiele und 4 Poſſen. Dazu kommen noch 23 Ballet-Vorſtellungen. Gäſte traten 11 auf, darunter die Damen Jananſchek und Goßmann und Hr. Emil Devrient.

Digitized by Google

In Leipzig kam am 9. d. M. die Oper „Perdita“ von Bardieri zur ersten Aufführung. Am 8. eröffnete Hr. Dawison ein Gastspiel als Shylok.

In Arnheim (in Holland) geht ein neues Theater seiner Vollendung entgegen und die Stadt sucht soeben eine Operngesellschaft.

Dawison wurde, der „Allg. Theater-Chronik“ zufolge, zu einem Gastspiele in New-York eingeladen und erhielt, wie diese Quelle berichtet, ein monatliches Honorar von 10.000, sage zehntausend Dollars zugesichert!

Das Programm des niederrheinischen Musikfestes, welches in den Pfingsttagen in Köln stattfinden wird, ist bereits festgestellt. Am ersten Tage wird Händel's „Israel in Aegypten“ aufgeführt, welchem die Ouvertüre zu „Paulus“ von Mendelssohn vorangeht. Der zweite Tag bringt die Ouvertüre zu „Coriolan“, zwei Theile (Sommer und Herbst) aus Haydn's „Jahreszeiten“ und das Finale aus „Faust“ von Schumann, ferner in Symphonie Nr. 7 von Beethoven. Für den dritten Tag: Ouverture zur „Zauberflöte“, Klavierkonzert in G-dur von Beethoven, Symphonie „Es muß doch Frühling werden“ von Hiller, Chöre und Gesang-Solo-Vorträge. Ouvertüre zu „Oberon“ von Weber. Solisten sind: für Sopran Fr. Lemmens-Scharrington aus London, für Alt Frl. Schreck aus Bonn, erster Baß Hr. Julius Stockhausen aus Hamburg, zweiter Baß die HH. Hill oder Sägemonn, Tenor Hr. Walter aus Wien. Dirigent ist Kapellmeister Hiller.

Lokales.

„Tutti in maschera“, die zweite Novität der italienischen Soison, ist vorgestern zur ersten Darstellung gelangt. Die Hauptpartien waren Fr. Volpini, dann den HH. Fiorovanti, Guidotti und Bocrolini anvertraut. Die Genannten spielten und sangen mit löblichem Eifer und nicht ohne Geschick. Hervorzuheben sind die Gesangsleistungen der Fr. Volpini und des Hrn. Boccolini, ferner die maßvolle Komik des Hrn. Fioravanti. So verdienstlich aber die Einzelleistungen, so ungenau und holperig war diesmal das Ensemble; die Oper schien nicht gehörig durchstudirt. Wir kommen übrigens noch ausführlich auf diese Vorstellung zu sprechen und bemerken hier nur noch, daß die Musik des Hrn. Pedrotti zu dem Goldoni nachgearbeiteten, ziemlich schaalen Texte einige nette Nummern enthält, im Ganzen nicht ohne Geschick gemacht ist und in ihrem Gesammt-Habitus noch aus der Buffo Familie Donizetti-Ricci herstammt.

Eine Offenbahrung für die nächste deutsche Oper ist vor einigen Tagen in der „Wiener Abendpost“ erschienen. Wir ersehen daraus, daß die neuen Opern „Des Sängers Fluch“ von Langert, und „Der Deserteur“ von Hiller, „Aussicht haben zur Darstellung zu kommen“ und daß außerdem „Lora“ von Maillart, „Berücksichtigung finden soll“. Auch wird versichert, daß für die Erwerbung der „Afrikanerin“, „alle Anstrengungen gemacht werden“. Wenn man sich an Alles erinnert, was schon „in Aussicht“ gestanden ist und wofür man schon „alle Anstrengungen“ gemacht hat, so kann man leider an so relativ glänzende Verheißungen nur geringe Hoffnungen knüpfen. Daß aber dem Toglioni'schen Ballet „Flick und Flock“ „weder poetische Erfindung“, noch „dramatisch gegliederte Handlung“ nachgerühmt werden kann, das glauben wir der „Abendpost“ auf's Wort. Die „eingeleiteten“ Gastspiele sind: Tenor Hr. Garso aus Kassel, dramatische Sängerin Frl. Klotz aus Bremen, Baßbuffo Hr. Behr aus Rotterdam, und Fr. Kainz-Pranse aus Prag, sämmtlich auf Engagement; außerdem im Juli Hr. Gunz aus Hannover und im November Frl. Stehle aus München, welche u. A. in der durchgefallenen Oper „Das Glöckchen des Eremiten“ singen soll.

Die musikolische Danteseier, welche Sonntag den 14. d. M. Mittags im großen Redoutensaale von einigen hier lebenden Italienern veranstaltet wurde, hatte ein im Ganzen ziemlich würdeloses, dem ernsten Antlitz der im Saal aufgestellten Büste des Dichters wenig entsprechendes Aussehen. Schon daß die Feier gänzlich ohne das gesprochene Wort abging, erschien uns als ein Mißgriff. Dazu kam die zum wenigsten zweifelhaft glückliche Wahl der aufgeführten Musikstücke. Den Anfang machte Cherubini's „Medea“-Ouvertüre. Dann folgte eine Arie, gesungen von Hrn. Everardi und ein Stück aus Roffini's „Stabat-Mater“, gesungen von Hrn. Mongini. Dazwischen ein von Donizetti ohne jeden Sinn für den Styl des Inferno komponirtes Fragment aus der grausenerregenden Geschichte des Ugolino, gesungen von Hrn. Angelini und die Romanze: „Il sogno“ von Mercadante, mit obligater Violoncellbegleitung, mit dessen Vortrag die HH. C. Boccolini und Röver sich redlich abmühten. Mit außerordentlicher Meisterschaft, zart und seelenvoll sang Frl. Artot die Händel'sche Arie: „Lascia ch'io pianga“. Eine Kirchenarie von Stradella, gesungen von Hrn. L. Graziani und die zur Danteseier komponirte Symphonie von Pacini für Orchester, Pianoforte und Harfe, vorgetragen von den HH. Epstein, Zamara und den Hoforchestermitgliedern, bildeten den Schluß.

An der Wien behilft man sich seit der Erkrankung des Hrn. Swoboda mit den allerabgedroschensten Einschiebstücken. Bei den vorhandenen, so tüchtigen darstellenden Kräften beweist diese naive „Zauberschleier“-Wirthschaft eine Unfähigkeit in der Aufrechthaltung eines Repertoirs, wie sie selbst in der Polorny'schen Zeit nicht schöner blühte. Nun wollte man gar Hrn. Blasel als Paris in der „schönen Helena“ vorschieben, war aber doch nicht zu Stande kam, da mittlerweile Hr. Swoboda genesen ist. Kann denn aber Frl. Geistinger nichts Anderes auswendig, als besagte Offenbach'sche Oper? — Frl. Stauber hat mittlerweile im „Zauberschleier„ und im „Verschwender“ mit Beifall fortdebütirt. Als Cheristane erschien Frl. Christ.

In den „schönen Georgierinnen“ hat Frl. Fischer jetzt die Ferosa übernommen und dem Vernehmen nach sehr gefallen. Frl. Kraft scheint definitiv abhanden gekommen zu sein.

Briefkasten der Redaktion. 13.—19 Mai: ζ in Berlin. C P In Innsbruck. pp in Olmütz. !! In Graz Benützt — c. . z. hier Beides erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 21. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 27. Mai. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Otto Ludwig. Von K. Lemcke. — Medaillen auf berühmte Komponisten. — Musikalische Literatur (Beethoven-Katalog.) — Pariser Konzertbericht. — Schweriner Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Neubesetzungen, „Flatterfucht"), Operntheater („Tutti in maschera"). — Neue Erscheinungen (Rötscher's „Dramaturgische Blätter") — Kleine Chronik — Lokales

Otto Ludwig.

Von Karl Lemcke

Nach vieljährigem Siechthum ist der Dichter Otto Ludwig seinen schweren Leiden erlegen. Er war von einer unheilbaren Krankheit ergriffen, gebrochenen Körpers, mit Schmerzen kämpfend, denen er jede geistige Thätigkeit abtrotzen mußte; er war mit äußeren Glücksgütern nicht gesegnet und deswegen in seiner traurigen Lage der Unterstützung bedürftig. Aber auf diesen Hoffnungslosen wurden viele Hoffnungen gebaut; von dem Gelähmten erharrte man Werke voll Kraft, Feuer und markiger Energie; der Dürftige sollte geben, was kein Reichthum zu geben vermag und dessen doch jedes Volk zu einem gesunden, geistigen Leben Noth hat: Kunstwerke, in denen die Zeit ihren veredelten Ausdruck findet, daran sie sich freut und erhebt, Schöpfungen, deren Schönheit beseligt, deren Größe kräftigt und die Gemüther stärkt.

Durch ein schweres Geschick sind solche Hoffnungen nicht, wie man erwarten konnte, in Erfüllung gegangen. Was Ludwig geleistet hat, das wollen wir, soweit es in den Bereich dieser Blätter gehört, darzulegen suchen. Nur derjenige freilich wird die Größe von solchen Männern wie Otto Ludwig würdigen und die Bedeutung von Werken, die doch nicht das Höchste erreichten und manchem Tadel ausgesetzt sind, begreifen können, der die Schwierigkeiten kennt, mit denen ein strebender Geist in einer der Kunst ungünstigen, in sich selbst unharmonischen Zeit zu ringen hat. Wen die Zeit trägt, der hat gut vorwärts kommen. Aber auf unterwühltem Grunde, im wirren Durcheinander der verschiedensten Strömungen sich einfach aufrecht zu erhalten, ist schon schwer; auch nur einige Schritte seinem Ziele entgegenzuthun, ist eine bewunderungwürdige, ungeheure Kraft verrathende Leistung.

Mit seinem „Erbförster" hatte sich Otto Ludwig sogleich neben die besten dramatischen Dichter seiner Zeit gestellt. Auch er gehörte der neuen Richtung an, die nach eigenem Ausdruck für die neue Zeit rang. Diese war gährend, erst nach Zielen suchend, mitten im Streben befangen, ohne festen Halt und innere Harmonie. Ein Sondern, Seciren, Prüfen, das niemals recht befriedigt wird, ist der Charakter dieser Periode. Sie weiß noch nicht, was sie will, was sie erstreben möchte; so fehlt ihr der vorwärtsdrängende und vorwärtsreißende Schwung. Schärfe des Verstandes soll ersetzen, was an Fülle des Herzens, an konzentrirter Willenskraft und wahrer, siegreicher Leidenschaft gebricht. Aber kühn, rücksichtslos dringt sie vor. Sie liebt das Niederreißen und das Extrem. Weil etwas nicht gut ist, so muß sein Gegensatz gut sein. Die schwächliche, zerfahrene, charakterlose Zeit soll also durch gewaltsame Gegenmittel geheilt werden. So wird die Kraft bis zum Uebermaaß angespannt; Prinzipiensucht herrscht statt Prinzipiosigkeit; das Ungewöhnliche, Ungeheure wird beliebt. Wer zu sehr in den Schwächen seiner Zeit befangen ist, als daß er sich darüber zu erheben vermöchte, der bleibt in ihrem und damit im eigenen Zersetzen stecken; Ironie ist die Maske, dahinter er sich und seine Kraftlosigkeit verbirgt. Ein zu Viel oder zu Wenig

iſt daher meiſtens die Folge. Die Einen kommen nie auf den feſten Boden, den ſie gewinnen möchten, die Andern ſchießen über das Ziel hinaus. Unfertiges, Halbes, Ueberſpanntes, Unheimliches und Verrücktes überwiegt deswegen nur zu oft in den Leiſtungen das Gute und Bedeutende.

Im „Erbförſter" begrüßte man einen Dichter, welcher der neuen Richtung ſich anſchließend eine Kraft und Schärfe, eine dramatiſche Begabung, ein Geſchick und eine Leidenſchaftlichkeit zeigte, die in mancher Beziehung einzig daſtand. Das traurige, ſchreckensvolle Lebensbild, welches er entrollt, war mit großen, feſten Zügen entworfen. Der tiefſte pſychologiſche Blick offenbarte ſich darin; meiſterhafte Charakterſchilderungen, ſpannende Handlung, kräftige Sprache, markiger Sinn, künſtleriſche Geſchloſſenheit und Gedrungenheit riſſen hin oder imponirten ſelbſt den Gegnern. Der Dichter ging bis an die Grenzen des Schrecklichen, aber nirgends verlor er ſein inneres Maß; grauſam konnte man Manches nennen, aber nichts grauſig. Immer iſt ſein Geiſt feſt, ſeine leitende Hand ſtark; in ſeinem Drama ſpüren wir nirgends an unfreiwilligen Zuckungen und Seltſamkeiten, wie wohl bei Andern, daß wir uns von jemandem führen laſſen, der ſelber auf ſeinen ſchwierigen Pfaden nicht frei von Schwindel iſt.

Großartig, echt dramatiſch iſt die Ruhe, mit welcher der Dichter über ſeinem Stücke waltet. Er ſteckt nicht in den Perſonen, auch in ſeinen Lieblingsfiguren nicht, ſelbſt in den Kataſtrophen hält er ſich völlig frei von dem ſtörenden, aber ſo gewöhnlichen Eindrängen der eigenen Perſönlichkeit. So viele Dichter können es nicht über das Herz bringen, dem Unglück, das ſie heraufbeſchworen haben, nun auch ſeinen Lauf zu laſſen. Mit ſentimentalem Mitleid treten ſie dann zu ihren Helden und zeigen neben dem Schickſal auch noch den mitweinenden Dichter. Für den Augenblick kann dadurch ein höchſt rührender Eindruck auf die Schwachen gemacht werden, aber die große dramatiſche Wirkung wird abgeſtumpft. Ludwig ſteht zu Ende wie zu Anfang außer ſeinem Stücke und über den Perſonen, wie über dem Jammer und dem Schrecken; aus ſeinen „Shakeſpeare-Studien" mag er gelernt haben, die Anlage, welche zu ſolcher dichteriſchen Feſtigkeit gehört, ſo trefflich auszubilden. Wohl erſcheint er dadurch Manchem hart; weiche Gemüther ſind geneigt, dieſe Strenge als Grauſamkeit, Unempfindlichkeit auszulegen und fühlen ſich nicht ſelten verletzt, aber auch ſie reißt doch ein ſolches Verfahren mit fort. Wo man es findet, kann man von vornherein auf eine bedeutende Anlage ſchließen. Dichter und Kunſtwerk, welche ſolche Objektivität zeigen, ſind eines imponirenden Eindrucks ſicher.

Der hierin bewieſenen Kraft entſpricht im „Erbförſter" die Gewalt der Schilderung. Nirgends Verſchwommenheit, Unſicherheit der Konturen, aus denen ſich etwa der Zuſchauer die herauswählen mag, die ihm am beſten zuſagen. Das Ganze von einheitlichem Gepräge, kein Splitter- und Bündelwerk, trotz mancher Schwächen Alles aus ganzem Holze geſchnitzt, darum auch nicht leicht aufzulöſen; man kann es ſich nicht durch Trennen und Zerpflücken vom Halſe ſchaffen.

Die Lebendigkeit, die Folgerichtigkeit nimmt unwiderſtehlich gefangen. In kurzen Zügen werden weite Perſpektiven eröffnet. Da die Charaktere, mit tiefer pſychologiſcher Kenntniß entworfen, nie vom Dichter breitgetreten werden, ſo bieten ſie dem Darſteller bei aller Beſtimmtheit doch wieder freien Spielraum. Man nehme die Figur des alten Weiler oder der Förſterin, um zu ſehen, wie viel vom Dichter in dieſelben hineingearbeitet iſt, wie er dabei aus dem Vollen ſchöpft. Der verkommene, griesgrämige, fremdes Glück mißgünſtig anſehende Weiler, wie vortrefflich geſchildert iſt dieſer alte Unglücksrabe. Die Förſterin und ihr Leben ohne Klang, ohne jeden rechten freudigen Aufſchwung, wie deutlich ſteht das Bild da. Das gedrückte Frauenherz, auf dem der Despotismus eines ſtrengen barſchen Gatten laſtet, der die höchſte Pflichterfüllung als ſich von ſelbſt verſtehend hinnimmt und ſtets bereit iſt, ſie gebieteriſch zu verlangen, der nie mit milder Herzlichkeit lohnt, die dem weiblichen Gemüthe Bedürfniß iſt, der immer nur anzuſpannen, zu fordern verſteht. Ohne die Wärme, die Liebe zu finden, die ihm nöthig, iſt dies Herz verkümmert, hat es etwas Gedrücktes erhalten. Der Erbförſter ſelbſt gehört zu den trefflichſten Schilderungen dieſer Schraubſtocknaturen, wie ihrer viele in Deutſchland zu finden ſind. Streng gegen ſich, kennen ſie auch nur Strenge gegen Andere. Weil ſie ſich nichts nachſehen, ſehen ſie auch Anderen, auch den Schwachen nichts nach. Gemüthstiefe iſt vorhanden, aber Weichheit und Milde wird als unmännlich, weibiſch verachtet und ſorgſam verborgen. Härte, Unbeugſamkeit gilt als hohe männliche Tugend. So erſcheinen und werden ſie despotiſch, vortrefflich, um gröbere Elemente zu beherrſchen und zur Pflicht anzuhalten, aber für

Digitized by Google

jede ſchöne, freiere, leichtere Entfaltung drückend und lähmend. Es kann unter ihrem Schatten nichts fröhlich aufkommen. Höchſte Ehrenhaftigkeit, beſtes Wollen leitet ſie bei allen Handlungen. Aber Einſeitigkeit, durch die Gewohnheit über Andere zu herrſchen und ſtets Gehorſam zu finden, auch Selbſtüberſchätzung, übergroßes Vertrauen in die eigne Kraft kann nicht ausbleiben. Bei Konflikten daher kein Biegen, nur Brechen; weßhalb ein ſolcher Charakter leicht der Gefahr ausgeſetzt iſt, ein ſchweres Verhängniß über ſich hereinzureißen. Wo der weniger kräftige Menſch, der Weide gleich ſich biegend, dem Sturme leicht entgeht, da wird die ſtarre Eiche entwurzelt und zerſchlägt im Sturze, was um ſie herumſteht.

Angeſichts der ungewöhnlichen Vorzüge, welche der „Erbförſter" offenbarte, mußte Jeder bekennen, daß hier eine bedeutende dramatiſche Kraft erſtanden ſei, daß ein Künſtler aufgetreten, deſſen Mängel großen Theils der Zeit angehörten, deſſen Größe aber dazu angethan ſei, bei einer richtigen Fortentwicklung und unter günſtigen Verhältniſſen ſeine Zeit weiterzuführen. Nicht ein bloßes realiſtiſches, aber dann wieder unnatürlich erſcheinendes Streben war hier vorhanden. Reales, Geſtaltenhaftes, Wahres war in den Figuren, wenngleich manche Gewaltſamkeit des Ganzen an das allgemeine Uebel der Zeit erinnerte. Das Drama hat in aller Forcirtheit etwas Geſundes, Mannhaftes; da iſt kein Flüchten hinter eine trübſelige, ſchwächliche Ironie, kein Verſtecken hinter genialiſchem Treiben, kein Haſchen nach Leidenſchaft, die doch immer von Kälte des Verſtandes übertönt wird. Der Dichter zeigte ſich im Schwall ſeiner Zeit ſo feſt, ſo wenig durch ſie abgetrieben und gegen ſeinen Willen fortgeriſſen, daß man von ihm hoffen und erwarten konnte, er werde nun auch Schritte vorwärts zu thun im Stande ſein und höhere Ziele gewinnen. Freilich eine jugendliche, ſo viel verſprechende Kraft, wie ſie etwa in „Kabale und Liebe" einſt ſich gezeigt hatte, war nicht zu vermuthen. Von dem Dichter des „Erbförſters" konnte man nicht hoffen, daß er von Stufe zu Stufe ſich aufſchwingen und Regionen erfliegen würde, die nach dem Anfang nicht zu ahnen waren. Er geht überall, Mittel und Wirkung kennend und berechnend, bis an ſeine Grenzen im „Erbförſter" vor. Es iſt nichts darin von wildem, jugendlichem, ſich überſtürzendem Schwung; ſeine dichteriſchen Schwingen ſind im Ganzen ausgewachſen, kräftig, aber kurz. Einen ſchöneren Glanz mögen die Federn bekommen; weiter, höher werden ſie tragen, aber nicht zu fernen Zielen, die das Genie allein erblickt und erreicht.

Wir wollen die Schwächen und Mängel des Drama's nicht übergehen; ſie werden uns den Fortſchritt des Dichters zeigen; zum Theil ſind ſie auch darum intereſſant, weil ſie die allgemeinen Schwächen der ganzen Richtung ſcharf zum Ausdruck bringen.

Der „Erbförſter" iſt ein ſogenanntes bürgerliches Trauerſpiel, dem Stoff aus dem gewöhnlichen Leben gemäß in Proſa geſchrieben. Der Kreis, in dem es ſich bewegt, iſt eng; der Konflikt ſpeziell an dieſe Charaktere gebunden. Die Fabel bleibt im Ganzen in einer Sphäre, die man Iffländiſch nennen könnte. Eine beſondere Erfindungsgabe in der Anordnung und Behandlung des Stoffes findet ſich nicht, dagegen großer Scharfſinn, ſelbſt Raffinement für dramatiſche Steigerung und Effekte. Dies ſchließt große Schwächen nicht aus. An den wichtigſten Stellen ſpielt der Zufall eine übergroße Rolle. Die Figur des Lindenſchmieds erſcheint doch zu eingeſchoben; das Mißverſtändniß, welches durch den auffälligen gelben Riemen der Büchſe des jungen Andres entſteht, wird zu ſehr Urſache der ſchrecklichen Verwicklung, die ſo blutig gelöſt wird. Eine harte, realiſtiſche Zeichnung iſt mit Abſicht befolgt, nach Schönheit wird nicht getrachtet; Wahrheit, nackte Wahrheit gilt ſtatt der Schönheit als Ziel; das Harte und Schroffe wird dabei vorgezogen. Der Konflikt der ſubjektiven Rechtsanſchauung mit dem geſetzlichen Recht, den eine eigenwillige Zeit beſonders liebt, kommt auch hier zur Anwendung; er iſt gewöhnlich mehr unerquicklich als tragiſch, eine Schwierigkeit, die auch Ludwig nicht zu bewältigen vermochte. Aehnlich iſt es mit dem Untergange ſolcher durch und durch ungebrochener Charaktere wie der Erbförſter. Erſchütternd, traurig wird ſtets ihr Schickſal auf uns einwirken; aber eigentlich tragiſch iſt es ſelten zu nennen, wenn der Starrſinn ſich ein ſo ſchreckliches Ende bereitet. In dem Realismus, dem gehuldigt wird, hat der Dichter uns in eine Sphäre verſetzt, die wenig Erquickliches hat. Keine Perſon erhebt ſich über ein gewöhnliches geiſtiges Niveau; faſt alle oder alle bis auf Marie, des Erbförſters Tochter, die aber gerade nicht die gelungenſte Figur iſt, ſind mit Charakterfehlern und Mängeln, zum Theil ſehr unliebſamer Art ausgeſtattet, die ihnen das Gepräge der Lebenswahrheit geben, aber nicht beſonders für ſie einnehmen. Die Luft, worin wir uns bewegen, hat

Digitized by Google

etwas Beengendes. Die Decke der Förſterſtube iſt nicht hoch genug und es fällt nicht genug Licht in's Haus; darin die bis zum Unſinnigen leidenſchaftlichen Männer; dazu die verkommenen Geſtalten des alten Weiler und des Buchjägers; ſo viel vernunftloſe Heftigkeit, Härte, in's Unſelige ausſchlagende Leidenſchaft, verfehlte oder gebrochene Exiſtenzen. Man wird mitgeriſſen in der Handlung, aber man iſt unwillig über die meiſten handelnden Perſonen. Man möchte dem Dichter grollen, der ſo grauſam in den Herzen wühlt und ſo viel Unglück ohne jede Erhebung zeigt. Denn hart, wie's im Leben geſchieht, bricht das Stück ab. Eine höhere Sühne wird vermißt. Der Dichter kommt nicht über die Schilderung hinaus, welche ſchlimmen Folgen aus Charakterfehlern, wie die vorgeführten entſtehen können, wie grauſam das Schickſal oft waltet. Wenn die Betheiligten um die erſchoſſene Marie ſtehen, wenn der Vater ſich ſelbſt erſchießt, was iſt dann weiter, als daß Leidenſchaft ſich ſelbſt in's Herz geſtoßen und der Zufall grauſam der Thorheit freien Lauf gelaſſen hat? Der Schluß bleibt auch im uneigentlichen Sinn in Düſterheit und Nacht ſtecken. „Er hat ſein Recht", — „Ihm geſchehe, wie er geglaubt", das geht nicht über das „Auge und Auge" des Erbförſters hinaus und ſchließt nicht mit einer Disharmonie, aber mit einem harten Ton, ohne harmoniſches Verklingen.

Daß Vieles von dem Getadelten als charakteriſtiſch-ſchön gelobt und vertheidigt wurde, verſteht ſich bei der Tendenz der Zeit von ſelbſt.

In den „Makkabäern" that Ludwig einen großen Schritt vorwärts. Doch wollen wir uns über dieſe kürzer faſſen, da wir die ſchon angeführten Vorzüge des Dichters nicht zu wiederholen brauchen.

Vor Allem war hier das Streben nach Schönheit zu erkennen und hervorzuheben. Wir werden aus dem düſteren Walde in das ſonnige, gluthenheiße Paläſtina verſetzt. Auf großem Schauplatz geſchichtlich große Geſtalten; Leidenſchaften, die um die begehrteſten Güter ringen; ein ganzes Volk der Hintergrund. Wir wandeln auf dem bekannten Boden, wohin von Jugend auf unſere Blicke gelenkt werden, mit bekannten Geſtalten. Rom und Griechenland ragen herein.

Dem innern Pathos des Stoffes angemeſſen iſt das Trauerſpiel in Verſen geſchrieben; die Sprache iſt durchgängig groß, rein. Südliche Gluth und Leidenſchaft liegt über dem Ganzen und athmet daraus; die Zeichnung ſowohl des Geſammtbildes, worin die Perſonen ſich bewegen, als der meiſten Figuren iſt oft von herrlicher Klarheit und Beſtimmtheit. Nur die Griechen ſind, wie in der bibliſchen Erzählung, zu kurz gekommen und nicht zur plaſtiſchen Geſtaltung gebracht, worunter alle Scenen leiden, in denen ſie zu beſonderer Geltung kommen ſollen.

Gegen den „Erbförſter" erſcheint Sprache und Geiſt der „Makkabäer" vielfach wie im Feuer geklärt. Die Sonne Judäas glänzt über dem Stücke mit goldenem Schimmer; im letzten Akte freilich wird ſie übermäßig verdunkelt.

Zu weit würde es uns führen, wenn wir, ſtatt auf die Schönheiten hinzuweiſen, dieſelben auseinanderzuſetzen verſuchten, zu weit auch, wenn wir die Fehler des Stückes darlegen wollten oder unterſuchen, ob der Stoff überhaupt eine einheitliche dramatiſche Behandlung erlaubt. Judas Makkabäus, der Held, hat in ſich nichts Tragiſches; Lea, die Mutter Judas' und der ehrgeizige Eleazar, der Bruder, ſind deſſen Träger. Die gerechte Sache und Judas ſiegen; Eleazar geht an ſeinem, obendrein ohnmächtigen Ehrgeize zu Grunde; auf die arme, überſtolze Lea werden das ſchrecklichſte Maß des Leidens, die furchtbarſten Qualen gehäuft. In den beiden erſten Akten wirken ſämmtliche Kräfte trefflich in der Art gegen einander, daß ſie ſich zuſammengipfeln; im dritten Akt bricht aber die Einheit auseinander. Der römiſche Geſandte, die Schlacht, die Verhandlungen Lea's mit dem Volke ſind Scenen, die dramatiſch zu beleben und zu Höhepunkten der Handlung zu geſtalten, das Genie eines Shakeſpeare und, nebenbei bemerkt, auch noch die Schau- und Hörfreude ſeiner Zeit nothwendig iſt. Eleazar tritt nach dem zweiten Akte zurück, auf Lea fällt die ganze Wucht der ſchauderhaften Ereigniſſe. Im vierten Akt ſchleppt ſie ſich gebrochen hin; daneben iſt Judas ſiegreich. Im 5. Akte ebenſowenig ein volles Zuſammenwirken, obwohl Eleazar endlich wieder eingreift.

Auch in den „Makkabäern" herrſcht zum Schluſſe das grauſame Element. Es wird wieder durch die erbarmungsloſe Schlachtung der Unſchuldigen noch mehr gemartert als geſtraft. Aber wenn der „Erbförſter," bezeichnend für das Ganze, mit der Nacht ſchloß, ſo läßt in den „Makkabäern" der Dichter nach dem grauenhaften Nachtſtück, das der glühende Ofen furchtbar beleuchtete, das ſiegende Morgenroth und die Sonne aufgehen, und die ſterbende Lea und den ſiegreichen Helden Judas Makkabäus hinüberweiſen in eine ſchönere Zeit.

Es war als eine gute Vorbedeutung zu faſſen, daß der Dichter ſich nun mehr und mehr zum Licht durchringen und die düſteren, harten Elemente völlig bezwingen würde, die ſeiner ſchönen, harmoniſchen Kraftentfaltung immer noch entgegenzutreten drohten. Wie die Krieger ſelber entſetzt ſind und verlangen, daß die Grauſamkeit endet, ſo könnte man auch die „Makkabäer" ſelber als eine Art Schlußdichtung dieſer dramatiſchen Richtung bezeichnen.

Die Hoffnung, welche man nach dem Trefflichen und Schönen, das in den „Makkabäern" liegt, hegen konnte, daß nun der Dichter mit alter Kraft, aber geklärterer Einſicht und mehr harmoniſchem Sinne neue dramatiſche Werke liefern würde, in denen ſeine Vorzüge freier und ſchöner zur Geltung kämen, iſt leider nicht in Erfüllung gegangen. Die beiden Dramen ſind die einzigen, welche vollendet vorliegen. Was ſein Nachlaß bringen wird, den Freunde und bewährte Schriftſteller herauszugeben ſich vereinigt haben, wiſſen wir noch nicht. Aber auch jene beiden Trauerſpiele ſichern ihm ſchon eine der erſten Stellen unter den Dichtern ſeiner Zeit.

Medaillen

auf berühmte Tonkünſtler, Sänger und Schauſpieler.

Beſprochen von Alfred Grenſer.

Der Zweck des Prägens von Medaillen oder Denkmünzen iſt der, das Andenken an irgend einen beſonderen Vorfall oder an eine ausgezeichnete Perſon auf die Nachwelt zu bringen. Wir haben deren bereits unzählige aus dem Alterthum, von Gold, Silber aber Kupfer, bis die Kunſt, große Denkmünzen zu ſchlagen, ſeit dem dritten Jahrhundert n. Chr. nach und nach ganz verloren ging, und es beinahe tauſend Jahre blieb. Erſt im vierzehnten Jahrhundert findet man wieder die erſten Spuren von medaillenförmigen Bildniſſen. Vittore Piſani, oder Piſanello, ein Maler aus St. Vigilio im Veroneſiſchen, der in der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, wird, ungeachtet der früheren Verſuche von Anderen, wegen ſeiner vorzüglichen Geſchicklichkeit für den Wiedererfinder der Kunſt, Schaumünzen zu gießen, gehalten. Viktor Gambello oder Camelio, aus Vicenza im Venezianiſchen gebürtig, der vor und unter der Regierung des Papſtes Sixtus IV. (1431—1484) arbeitete, iſt der Erſte, welcher Medaillen in Eiſen oder Stahl ſchnitt. Die neueren Medaillen, welche man auf alle nur möglichen Ereigniſſe, als Geburten, Vermählungen, Standeserhöhungen, Todesfälle großer und vornehmer Perſonen, auf Kriegsereigniſſe, Friedensſchlüſſe und öffentliche Bündniſſe, überhaupt auf große Zeitabſchnitte ꝛc. geprägt findet, ſind gewöhnlich mit einem Rande eingefaßt, der aus einigen Reifen beſteht, und werden zuerſt gegoſſen, dann aber zwiſchen den Stempeln nachgeprägt, wodurch die Feinheit der Umriſſe in den Figuren hervorgebracht wird. Wir theilen hier aus unſerer Sammlung von Münzen und Medaillen einige Stücke mit, welche die Leſer dieſes Blattes intereſſiren dürften, da ſie Künſtler und deren Leiſtungen betreffen, welche die Spalten dieſes Blattes unzählige Male ſchon genannt haben.

Zu den ſeltenſten Stücken dieſer Art gehört jene Medaille auf Haydn, welche die Muſiker, die ſeine „Schöpfung" zum erſten Male in Paris aufführten, hingeriſſen von der Großartigkeit des Werkes und deſſen göttlichen Harmonien, dem Meiſter zu Ehren prägen ließen, und von der ſie ein Exemplar in Gold ihm nach Wien ſandten. Uns liegt ein Exemplar der Medaille in Eiſen vor. Die Größe beträgt zwei volle Zoll im Durchmeſſer. Der Avers zeigt das Bruſtbild des mit Rock und Halskrauſe bekleideten, damals ſieben und ſechzigjährigen Meiſters im Profil, mit der Umſchrift: Joſef Haydn. Unter dem Bilde der Name des Medailleurs: N. Gatteaux. Auf dem Revers eine ſiebenſaitige, reichverzierte Lyra, über der eine Flamme emporſchlägt, um welche ein Sternenkranz ſchwebt. Die Umſchrift, in zwei Zeilen, lautet: Hommage à Haydn, par les musicieus qui ont éxécuté l'oratorio de la création du monde au théâtre des arts l'an IX de la république française ou MDCCC.

Eine zweite Medaille, auf die wir hinweiſen, iſt auf den berühmten Baſſiſten Luigi Lablache, geb. 6. Dec. 1794 in Neapel, geſtorben daſelbſt 23. Januar 1858, geprägt. Lablache ward bekanntlich auf dem Konſervatorium ſeiner Vaterſtadt zum Sänger gebildet, trat 1811 zum erſten Male auf dem kleinen Policinelltheater Carlino daſelbſt auf, ging ſpäter nach Salerno, darauf bis 1820 auf die Bühne von Palermo, ſang bis 1830 abwechſelnd in Mailand, Turin, Rom und Wien, wurde 1830 Mitglied der italieniſchen Oper in Paris und trat außerdem abwechſelnd in Paris und London auf, unterrichtete auch die Königin Victoria von England im Geſang. Wäh-

Digitized by Google

rend einer Gastvorstellung in Petersburg zog er sich ein chronisches Leiden der Luftröhre zu, zu dessen vergeblicher Heilung er nach Neapel ging, wo er, wie oben erwähnt, am 23. Januar 1858 starb. Die ihn verherrlichende Medaille, im Durchmesser 1½ Zoll, erhält für uns dadurch, daß sie 1825 in Wien auf ihn geprägt ward, ein besonderes Interesse. Der Avers zeigt den Kopf und bloßen Hals des Künstlers mit kurzem, lockigem Haar, bartlos. Umschrift: Aloysio Lablache. Unter dem Halsabschnitt der Name des Medailleurs. (Boehme f., soviel wir auf unserem Exemplar erkennen können). Auf dem Revers der Münze in 5 Zeilen: Actione Roscio | jopae cantu comparandus | utraque lauru conserta | ambobus major | Vindobonae MDCCCXXV.

Eine Denkmünze auf den großen Meister der alten römischen Musikschule, Giovanni Pietro Aloisio da Palestrina, von dem vortrefflichen Medailleur Krüger in Dresden gefertigt, 1½ Zoll im Durchmesser, zeigt auf dem Revers das Brustbild en face, mit kurzen Haaren, Ober- und Unterbart, mit Halskragen und Wamms. Die Umschrift lautet wie auf seinem Grabmal in der Peterskirche zu Rom, wo er Kapellmeister war: Joa. Petr. Aloys. Praenestinus (von seinem Geburtsorte Palestrina, dem alten Praeneste) Musicae princeps. Das Bild des Meisters, wie es Krüger hier gibt, hat er 1839 zu Rom kopirt, wie er durch die Worte, die auf dem Abschnitte des Wammses eingravirt sind: „Krüger f. Romae 1839" kundgibt. Unter dem Bildniß ist das Geburts- und Todesjahr des Patriarchen der Harmonie angeführt: n. MDXXVIIII ob. MDLXXXXIIII. — Der Revers der Münze zeigt eine Gruppe von sieben auf altrömische Art bekleideten Jünglingen und Knaben, von denen sechs jene sechsstimmige Messe singen, während der siebente sie dirigirt, durch deren Würde und einfache Schönheit der Papst Marcellus II., als er im Begriff war, den in Künstelei und leeren Schall ausgearteten Kirchengesang ganz aus der Kirche zu verbannen, von seinem Vorsatze zurückgebracht ward. Dieser trug ihm bekanntlich auf, eine Anzahl ähnlicher Kompositionen für seine Kapelle zu verfertigen. Jene Messe ist noch vorhanden und unter dem Titel der „Missa Papae Marcelli" bekannt. Unter der beschriebenen Gruppe lesen wir die Worte: Magnificat anima mea Dominum, unter derselben im Abschnitt: L. della robbia inv. 1405. Krüger. f. Dresdae 1842. — Das Geburtsjahr unseres Meisters, das nach aufgefundenen Familienpapieren 1514 ist, wird von Baini, seinem Biographen, 1524 angenommen, während unsere Medaille das Jahr 1529 angibt. — Noch jetzt werden die Werke dieses Hauptes der alten italienischen Schule in Italien aufgeführt und es ist nur zu beklagen, daß sie so selten und zum Theil Handschrift geblieben sind.

Musikalische Literatur.

Chronologisches Verzeichniß der Werke Ludwig van Beethoven's von Alexander W. Thayer Berlin, Verlag von F. Schneider.

v. Br. — In rascher Folge sind neuerlich zwei Arbeiten erschienen, welche sich mit den Mysterien des Beethoven'schen Künstlerlebens beschäftigen; die eine derselben, ein Skizzenbuch von L. v. Beethoven, herausgegeben von Gustav Nottebohm, haben wir kürzlich angezeigt, eine andere, welche sich zur Aufgabe gemacht hat, die chronologische Reihenfolge der Beethoven'schen Werke festzustellen, liegt uns in Gestalt eines Büchleins von 200 und einigen Seiten vor. Der Verfasser desselben, Hr. Alexander W. Thayer hat, wie er im Vorworte berichtet, seit länger als fünfzehn Jahren das Material dazu gesammelt; gleichwohl entschuldigt er sich, daß es ihm nicht gelungen sei, seine Arbeit in jener Vollständigkeit durchzuführen, durch welche sich der kritische Katalog des Hrn. v. Köchel über Mozart's Kompositionen auszeichnet. Und doch will es uns scheinen, daß das Hauptinteresse, welches sich an derartige Forschungen knüpft, schon durch diese Arbeit befriedigt sei, da wir einen ziemlich vollständigen Ueberblick über die größtentheils genau festgestellte Reihenfolge der Beethoven'schen Werke erhalten, welcher bei der so wunderbaren Stetigkeit, die wir in der Entwicklung des Beethoven'schen Genius gewahren, allerdings ein hohes, nicht nur künstlerisches, sondern auch psychologisches Interesse bieten. Im Allgemeinen zwar ist die Zeitfolge, in welcher Beethoven seine Werke hervorbrachte, von derjenigen, welche die Opusnummern andeuten, nicht allzu sehr verschieden, so daß die letzteren im Allgemeinen und in der Hauptsache einen leidlich approximativen Maßstab für jene abgeben können. Doch kommen hin und wieder wohl auch Ausnahmen vor. So sind z. B. Die mit op. 33 bezeichneten „Bagatellen" und die als op. 39 erschienenen „Präludien" von Beethoven schon in den Jahren 1782 und 1789, das als op. 103

edirte Oktett für Blasinstrumente ungefähr zur selben Zeit, die „Adelaide“, welche die Opusnummer 46 trägt, ebenfalls schon 1796 komponirt worden, und so wären noch einige derartige, aber unseres Erachtens wenig belangreiche Fälle anzuführen.

Die drei kleinen Sonaten in Es-dur, F-moll und D-dur, welche zum Theile schon eine so merkwürdige Reife zeigen, und von welcher insbesondere die zweite in F-moll durch ihr stürmisch leidenschoftliches Pathos als ein wahrhaftes psychologisches Phänomen erscheint, sind im Jahre 1793 ohne Opusnummer (deren regelmäßiger Gebrauch ja überhaupt erst damals üblich wurde) in Speyer erschienen. Die Originalausgabe derselben enthält eine Widmung an den Kurfürsten von Köln, in welcher sich der junge Beethoven als elfjähriger Musenjünger bezeichnet, eine Angabe, welche, wie man sieht, mit der obigen Angabe (da Beethoven's Geburt in dos Jahr 1770 fällt) in Widerspruch steht, ein Widerspruch, welchen auch das vorliegende Büchlein unaufgelöst läßt, was wir in diesem Falle aus psychologischen Gründen bedauern.

Die erste mit einer Opusnummer, also mit opus 1 bezeichnete und zugleich die bei weitem gewichtigste Komposition, welche der jugendliche Ton-Heros überhaupt veröffentlichte, sind bekanntlich die drei Pianoforte-Trios in Es, G und C-moll. Hr. Thayer setzt die Komposition derselben noch in die Zeit des Bonner Aufenthaltes, und zwar zwischen 1791 und 1792. Erschienen sind dieselben aber erst im Jahre 1795 bei Artaria und zwar im Pränumerationswege.

Die Sonate pathétique, eine der in der Geschichte des Beethoven'schen Geistes epochemachenden Kompositionen, ist im Jahre 1799 erschienen, ob aber auch zu eben dieser Zeit, oder nicht, wie man vermuthen möchte, schon früher komponirt, darüber gibt das Büchlein nichts an.

Die Komposition der ersten Symphonie fällt in das Jahr 1800, in welchem Jahre auch das Septett, das dritte Pianoforte-Konzert in C-moll, die Sonate in F für Klavier und Horn, die Sonate in B-dur. Op. 22, die Musik zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“, zum größeren Theile die sechs Quartette op. 18 und wahrscheinlich auch das Oratorium „Christus am Oehlberge“ entstanden!

In das Jahr 1803—1804 fällt die Komposition der epochemachenden dritten, der Sinfonia eroica, in das Jahr 1806 die der 4., in das Jahr 1808 die der 5. und 6., in das Jahr 1811 die der 7. und 8, in das Jahr 1822—23 die der 9. Symphonie; in das Jahr 1804—1805 „Fidelio,“ 1809 die Messe in C, 1821 und 1822 die drei letzten Sonaten, in die Zeit von 1818 — 1822 die große Messe in D, in den Sommer und Herbst des Jahres 1826 die letzte Komposition Beethoven's, das mit op. 135 bezeichnete, Quartett in F.

Diejenigen, welchen das Studium der Werke dieses vielleicht gewaltigsten Künstlergeistes aller Zeiten wie uns zu einer Lebensaufgabe geworden ist, werden das Büchleiu, auf welches der Verfasser so viel Mühe und Zeit verwendet hat, mit Interesse durchblättern.

In einem Anhange theilt uns Hr. Thayer den Auktions-Katalog mit, aus welchem ersichtlich ist, zu welchem Preise die so zahlreich vorhandenen Manuskripte Beethoven's nach seinem Tode versteigert und verkauft wurden, und man sieht wohl, daß es bei dieser Auktion ungemein ruhig, nicht im geringsten excessiv hergegangen sein muß. So wurden die Notirbücher insgesammt jedes zu einem Gulden ausgeboten und meist mit 1 fl. 15 kr. oder 1 fl. 30 kr. — 2 fl. erstonden. Das Mannskript der C-moll-Symphonie wurde für 5 fl. ausgeboten, für 6 fl. erstanden, jenes der großen Messe stieg einen Gulden höher im Preise u. s. w.

Am Schluße seines Vorwortes macht Hr. Thayer die folgende etwas wunderliche Bemerkung: „In Bezug auf die sprachlichen Fehler, die sich in dem Buche noch vorfinden werden, appellire ich an die Nachsicht des Lesepublikums, welches in Berücksichtigung, daß ich als Amerikaner mit der Wortfügung der deutschen Sprache nicht vollkommen vertraut bin, diese entschuldigen wird.“ Da hätte denn freilich, wenn der Verfasser niemand fand, der sich der Sache annehmen mochte und konnte, der Verleger vorbeugen müssen. Indessen scheint der Verfosser in diesem Punkte ängstlicher gewesen zu sein, ats er wohl Ursache hatte. Wenigstens sind uns außer einem „daß“, welches in der letzten Zeile von S. 159 statt „weil“ steht, keine auffallenden Verstöße begegnet.

Digitized by Google

Pariſer Konzertbericht.

Allgemeine Phyſiognomie der Pariſer Konzerte. — Die Konzerte des Konſervatoriums. — Kammermuſik. — Oratorien: Alary's „Redemption". — Pasdeloup's Volkskonzerte. — Die Orpheoniſten. — Konzerte in den Tuilerien und im Hotel de Ville. — Wohlthätigkeitskonzerte. — Salonkonzerte: Patti und Thereſa. — Soliſten-Konzerte: Ther. Wartel, Beguin-Salomon, Melch. Mocker, Emile Norblin, Frl. Rudersdorff, Henry Attés, Bottesini. — Die Concerts des beaux-arts. — Valentino. — Muſard. — Muſikaliſche Barbarei.

P—e. Die Konzerte haben ihre Saiſon ſo wie die Auſtern. Die höhere Gourmandiſe perhorreszirt den Genuß des hochberühmten Schalthieres während der Monate, die kein r haben, alſo von Mai bis einſchließlich Auguſt, die todte Saiſon der Konzerte fällt in dieſelbe Zeit; wenn einmal der Oſterſchinkenmarkt auf dem Boulevard Bourdon ſtattgefunden hat, ſo ſchließen ſich alle die verſchiedenen Konzertſäle und bleiben öde und leer, bis der Herbſt, der die friſchen Auſtern bringt, ihnen auch wieder von neuem Künſtler und Publikum zuführt.

Die Menge der Produktionen, welche innerhalb der Saiſon geboten werden, iſt geradezu verwirrend, und da ſich hier die Mode und die Reklame mehr als anderswo an die Kunſt anſchmiegen, um aus der letzteren Zerſtreuung oder materiellen Vortheil zu ziehen, ſo iſt es nicht immer ganz leicht, eine richtige befriedigende Wahl zu treffen.

Um nur einigermaßen Ordnung in das Chaos zu bringen, wären wir geneigt, etwa folgende Klaſſifizirung der Pariſer Konzerte aufzuſtellen.

1. Konzerte, deren Programm und Aufführung entſchieden künſtleriſches, klaſſiſches Gepräge tragen. Hieher gehören vor allen anderen die Aufführungen der Société des concerts du conservatoire, und die Kammermuſik-Soiréen.

2. Die Konzerte der Propaganda für klaſſiſche Muſik und muſikaliſches Verſtändniß, obenan die Concerts populaires unter Pasdeloup's Leitung, dann die Concours des choeurs orphéonistes und anderer muſikaliſcher Vereine.

3. Konzerte mit gemiſchtem Programm, bei denen es ſich vorzüglich um Vorführung muſikaliſcher Berühmtheiten handelt: die offiziellen Konzerte der Tuilerien, des Hotel de Ville, die Wohlthätigkeits-Konzerte in den Opernhäuſern.

4. Soliſten-Konzerte in den kleineren Konzertſälen, wie in den Salons Pleyel, Herz, Erard, Sax und andern Lokalitäten.

5. Unterhaltungsmuſiken von ſehr zweifelhaftem Werthe, welche ſich aber immer noch in die Reihe der Konzerte ſtellen: die concerts des beaux-arts am Boulevard des Italiens, das Konzert Muſard in den Champs-Elyſées, das Konzert Valentino u. a. m.

Daß bei dieſer Eintheilung, welche nach dem durchſchnittlichen Charakter der gebotenen Produktionen angelegt iſt, die Linien nicht ſcharf gezogen werden können, und manches Konzert der letzteren Kategorien eben ſo berechtigt iſt, die volle Anerkennung zu verlangen, wie jene der erſten Kategorien, andererſeits aber auch die Reklame und die Mittelmäßigkeit ihren Weg bis in die beſt beleumundeten Lokalitäten findet, braucht wohl nicht erſt beſonders angeführt zu werden.

Die Konzerte der erſten Kategorie ſind monopoliſirt, ſowohl in Bezug auf das Programm, als auf das Publikum. Die Konzerte des Konſervatoriums führen ſeit langer Zeit nichts Anderes auf als S. Bach, Gluck, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelsſohn, und nur ganz ausnahmsweiſe geſtattet man einem tüchtigen Künſtler, der bei den ſymphoniſchen Aufführungen mitwirkt, eine Solo-Produktion. Heuer wurde Joachim dieſe Ehre zu Theil. Der Künſtler iſt in Wien zu gut bekannt, als daß wir über ſein Talent und ſeine Leiſtungen zu berichten hätten, ſein Erfolg war der glänzendſte in der ganzen Saiſon. Man erkannte allgemein die Klangfülle ſeines Bogenſtriches an, die leichte Behandlung der größten Schwierigkeiten, die Reinheit und die Ruhe ſeines Tones, man ging im Enthuſiasmus ſo weit, auch ſeine Kompoſitionen der Vollendung ſeines Spieles gleichzuſtellen, und fand, daß ſein „G-dur-Konzert" und ſein „Ungariſches Konzert" den in dieſen Räumen zur Aufführung kommenden Meiſterwerken ganz ebenbürtig ſeien. Das Orcheſter iſt durchgängig aus berühmten Künſtlern zuſammengeſetzt, und hat viele Berechtigung dazu, ſich das erſte der Welt zu nennen, die Chöre werden mit den Zöglingen des Konſervatoriums beſetzt, und die Proben werden ſo lange wiederholt, bis der Erfolg der Aufführung geſichert iſt. Der große Ruf dieſer Konzerte hat denſelben ein Stammpublikum zugeführt, welches alle Sitzplätze jahraus jahrein in Beſchlag nimmt und es dem Fremden faſt unmöglich oder doch ſehr unbequem macht, an denſelben Theil zu nehmen. Alle diejenigen Perſönlichkeiten, deren Rang und Stellung eine Loge in den Operuhäuſern for-

Digitized by Google

dert, fühlen ſich ebenſo verpflichtet, Sitze für die Konſervatorium-Konzerte zu abonniren. Die Zahl dieſer Konzerte iſt auf acht in der Saiſon feſtgeſetzt, und die Ziffer wird nur ausnahmsweiſe überſchritten, die letzten zwei bis drei Konzerte, welche in die Faſtenzeit fallen, ſind concerts spirituels, in denen insbeſondere ernſte Muſik zur Aufführung kommt, heuer die C-moll-Meſſe von Haydn, Paſtoralien von S. Bach, und „Chriſtus am Oelberg“ von Beethoven.

Die Kammermuſik hat ſich erſt ſeit wenigen Jahren eine gewiſſe Selbſtändigkeit erworben, früher war ſie faſt ausſchließlich Hausmuſik einzelner Muſikliebhaber, und in öffentlichen Konzerten wurde nur hie und da eine Nummer, ein Trio oder ein Quartett in das Programm mit eingeſchmaggelt. Gegenwärtig iſt ſie bereits ſo weit emancipirt, daß Kammermuſik-Matinéen und Soirées ſogar ohne die ſonſt unvermeidliche Beigabe von Geſaagsnummern Anklang finden. Viel Verdienſt hat ſich um die Einbürgerung dieſer Muſik in Paris Fr. Clauß-Szarvady erworben, welche auch heuer wieder die Lebouc'ſchen Matinéen zu großem Rufe brachte. Fr. Szarvady iſt die beſte Schnmann-Spielerin in Paris und wird im Vortrage von Chopin nnd Mendelsſohn von wenigen hieſigen Klaviervirtuoſen übertroffen. Ein Trio, von Fr. Szarvady, Joachim und Lebouc (Cello) ausgeführt, gehört jedenfalls zu dem Beſten, das man voa Kammermuſik zu hören vermag. Die Soirées, welche Leboac im Vereia mit Ketterer und Herman veranſtaltete, brachten unter Anderem auch ein Mayſeder'ſches Trio zur Aufführung, welches großen Anklang fand. Andere Kammermuſikſoirées von de la Nux, White und Laſerre, ſollten in chronologiſcher Folge Trio's der verſchiedenſten Meiſter bringen. Trotz der vortrefflichen Weiſe, in welcher insbeſondere de la Nux den Klavierpart interpretirte intereſſirte ſich das Publikum doch zu wenig für ältere Muſik und begann erſt bei der Aufführnng von Mendelsſohn's zweitem Trio lebhafteren Antheil an dieſen Konzerten zu nehmen.

Unter dieſe erſte Kategorie muſikaliſcher Aufführungen ſind auch die Oratorien der Charwoche zu zählen. Neben Roſſini's „Stabat mater“ nahm ein großes Oratorium voa Alary „La redemption“, mystère en 7 parties, Worte von Deſchamps and Paeini, die größte Aufmerkſamkeit für ſich in Anſpruch. Das Oratorium wurde im Jahre 1850 unter Mitwirkung von Mario, der Albani und Griſi zum erſten Male, aber nicht vollſtändig aufgeführt. Diesmal anternahmen es das Orcheſter nnd die Künſtler der italieniſchen Oper dasſelbe unverkürzt wiederzugeben. Der Erfolg war ein großartiger, jedenfalls iſt er aber mehr der Ausführung als der Kompoſition anzurechnen. Alary's Oratorienmuſik erhebt ſich nicht über den Styl einer mittelguten tragiſchen Oper; viel Affekt, aber keine Weihe, ſentimentales Melodiſiren ohne Innigkeit. In vielen hieſigen Kritiken ſpielte man auf einen Vergleich mit Händel an, andere wollten Pergoleſe darin wieder erkannt haben. Dieſe ſo ſehr verſchiedenen Meinungen Aller beweiſen, daß es der Kompoſition an einem einheitlichen Kolorit fehle. Fraſchini (Chriſtns) nnd Mad. Charton-Demeure (Marie) ſangen gut, aber doch ſo, als hätten ſie den fünften Akt einer Verdi'ſchen Oper im Salonkoſtüme, die Rolle in der Hand, vorzutragen.

Die Konzerte der Propaganda, welche wir in die zweite Kategorie geſtellt haben, ſind von faſt noch größerer Bedeutung für die muſikaliſche Zukunft Frankreichs als die vollendetea Leiſtungen der in der erſten Kategorie genannten Geſellſchaften nnd Perſönlichkeiten; ſie haben ſich die Aufgabe geſtellt, aus den Franzoſen eine muſikaliſch gebildete Nation zu machen, und man muß zugeſtehen, daß ſie dieſem Zweck mit den beſten Mitteln and merklichem Erfolg nachſtreben. Die Preiſe der gewöhnlichen Koazerte variiren zwiſchen 5 bis 20 Franken und bilden demnach eine Auslage, welche nicht nur den unteren Klaſſen, ſondern auch dem Mittelſtande den Kunſtgenuß ganz anmöglich macht oder doch ſehr verleidet; Pasdeloup bringt aun die großartigſtea Tonwerke alter Meiſter in vollendeter Weiſe znr Aufführung und bietet dem Pnblikum Gelegenheit für 75 Centimes die beſte Muſik za hören. Seine Konzerte finden im Cirqae Napoleon ſtatt, im großartigen Amphitheater, das nahezu 6000 Perſonen faßt und akuſtiſch glücklicher konſtruirt iſt, als die meiſten Konzertſäle von Paris. Jeden Sonntag Nachmittag findet ſich hier eia überzahlreiches Publikum ein, unter welchem ſelbſt die Blonſe ziemlich ſtark vertreten iſt; die Zuhörer artheilen mit der größten Entſchiedenheit und Offenheit über den Eindruck, den das Gehörte auf ſie macht, hier gibt es keine Höflichkeits- und keine Protektionsapplauſe, und was nicht gefällt, wird kurzweg ausgepfiffen. Mozart und Beethoven erfreuen ſich beſonderer Gunſt, überhaupt iſt der Cirque Napoleon jeaer Fleck Frankreichs, auf welchem deutſche Muſik vorzugsweiſe feſten Fuß gefaßt hat. Selbſt die ſnblimen ſymphoniſchen Schöpfungen der neudeutſchen Schule gewinnen hier Terrain, und wenn auch z. B. Bargiel's „Medea“-Ouvertüre mit Proteſt zurückgewieſen

wurde, ſo errang ſich dafür die „Tannhäuſer"-Ouvertüre, die vor zwei Jahren an derſelben Stelle das gleiche Schickſal erlitt, heuer einen ſtürmiſchen Erfolg. Das Orcheſter, welches Pasdeloup leitet, zählt an zweihundert Inſtrumentaliſten, die zumeiſt den erſten Theatern angehören, und das Unternehmen ſteht in materieller Beziehung auf derſelben demokratiſchen Baſis, wie die Konzerte der Philharmoniker in Wien.

Mit den Chören der Orpheoniſten ſteht es freilich noch ſehr ſchlimm und ihre Leiſtungen ſind denen der deutſchen Sang- und Singvereine noch lange nicht zur Seite zu ſtellen. Die Betheiligung der Bevölkerung iſt noch ſehr ſchwach; ſo ſehr der Franzoſe geneigt iſt ſich zu produciren, ſo iſt er doch zu ſehr „poseur", um daran Gefallen zu finden, bloß Theil eines großen Ganzen zu werden, er will perſönlich bewundert, insbeſondere geſehen werden, und dazu ſind die vielen Rivalen in einem wohlbeſetzten Männerchore nicht ſehr förderlich. Die Entwicklung des Chorgeſanges iſt erſt einer ſpäteren Generation vorbehalten, aber man hat jetzt bereits die nöthigen Vorbereitungen getroffen, indem man den Chorgeſang in den Volksſchulen und den Bildungsanſtalten obligatoriſch machte. Die Regierung ſetzt alljährlich viele Preiſe von 50 bis 200 Franken aus für entſprechende Chorgeſänge zum Gebrauche in den Schulen; die bei dieſen Konkurſen einlaufenden Kompoſitionen ſind allerdings nicht weiter als für die Schule berechnet, aber die auf dieſe Weiſe herangebildeten Sänger werden dereinſt die Vokalkomponiſten anregen, Quartette und Chöre für Geſangsvereine zu ſchreiben, an denen es bis jetzt noch ſehr mangelt. Der Ausfall an tüchtig geſchulten Geſangvereinen iſt bei ſehr vielen Produktionen größerer Tonwerke fühlbar; ſobald Chöre zu beſetzen ſind, wendet man ſich an die Zöglinge des Konſervatoriums, und wenn deren Mitwirkung nicht zu erreichen iſt, an die Chöre der Opern. Letztere bilden nicht immer einen vollſtändigen Erſatz. Man ſieht bei dem Engagement für den Chor einer Oper weniger auf muſikaliſche Kenntniſſe als auf eine kräftige Stimme. Hiedurch wird die Zuverläſſigkeit des Chores ſehr gefährdet, und deßhalb iſt es eine in hieſigen Opern ſehr häufige Erſcheinung, daß ein Chor von hundert Perſonen, deſſen Ausgiebigkeit in größeren Nummern überraſchte, plötzlich zu einem dünnen Stimmfädchen zuſammenſchrumpft, wenn ein ſchwierigeres Recitativ oder kurze und raſche Reſponſorien eine größere Treffſicherheit erfordern.

Als die dritte Kategorie der Konzerte haben wir jene genannt, bei denen das äußere Arrangement zumeiſt in den Vordergrund tritt. Von den offiziellen Konzerten haben die Konzerte der Tuilerien nicht die Bedeutung, welche ſie unter anderen Umſtänden erreichen könnten. Die Muſik findet am Hofe der Napoleoniden wohl bereitwillige Protektion, aber nicht die warme fördernde Freundſchaft, mit welcher man die andern, insbeſondere die monumentalen Künſte daſelbſt empfängt. Die Tuilerien-Konzerte werden als ein Theil des Hofzeremoniells behandelt und demgemäß abgethan, einige renommirte Künſtlerinnen und Künſtler, deren Erſcheinen bei Hofe keinerlei Rückſichten im Wege ſtehen, werden mittelſt Hofequipage und mit Hoflakaien zur beſtimmten Stunde abgeholt, und nachdem ſie ihre Aufgabe gelöſt, in gleicher Weiſe wieder nach Hauſe geſchafft. Die Zahl dieſer Konzerte iſt ſehr gering, im Verlaufe des letzten Winters wurden nur drei abgehalten. Bedeutender ſind die Konzerte im Hotel de Ville, welche der Seine-Präfekt für die offizielle Welt veranſtaltet. Zu denſelben werden zumeiſt Pasdeloup mit ſeinem Orcheſter und die Chöre des Konſervatoriums aufgeboten, und es kommen bedeutende Tonwerke zur Aufführung, in dieſem Jahre z. B. „Die Schöpfung" von Haydn, „Philemon und Baucis" von Gounod, große Scenen aus Mozart's „Clemenza di Tito", Marſch und Chor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven. Die weiten Räumlichkeiten des Hotel de Ville, machen es auch Nicht-Notabilitäten möglich den Zutritt zu erlangen, und das reiche Programm läßt im Verein mit der ſorgfältigen Ausführung ganz darauf vergeſſen, daß die Muſik hier eigentlich nur das Mittel zum Zwecke iſt.

Die Wohlthätigkeitskonzerte der Theater, zumeiſt zu Gunſten eines ihrer Penſionsfonds veranſtaltet, gehören ganz der Reklame; Alles, was darauf Anſpruch macht in der Saiſon eine Rolle geſpielt zu haben, drängt ſich dazu, um mitzuwirken. Als die Opéra comique heuer ihr Konzert veranſtaltete, führte das Anſinnen der famöſen Thereſa, in demſelben mitzuwirken, zu einer Polemik, die ſich wochenlang in den Sportblättern, welche die Partei der Dame genommen hatten, einerſeits und anderſeits in den muſikaliſchen Zeitſchriften, welche den beleidigten Künſtlerſtolz der Primadonnen der Opern vertraten, fortſpann. Hierher gehören auch die Salonkonzerte in den Palais der Fauxbourgs St. Germain und St. Honoré. Die Finanzariſtokratie des letzteren Viertels hat es ſchon längſt dem alten Adel in den ſtillen Straßen des linken Seine-Ufers an Glanz und Aufwand bei ſolchen Konzerten zuvorgethan. Die Pflege, welche der Kunſt hierbei zu Gute kommt, iſt nicht ſon-

Digitized by Google

derlich hoch anzuſchlagen. Heuer war es Adelina Patti, welche die Millionäre von Paris in Kontribution ſetzte; ſie fuhr an einem Abend oft bei zwei bis drei verſchiedenen Hotels vor, um irgend ein kleines Liedchen zu ſingen, während Schwager Strakoſch bei den Hausintendanten das beſcheidene Honorar von 1000 Franken für die Nummer einkaſſirte. Die Rivalin der Patti war die bereits erwähnte Thereſa. Der enorme Erfolg dieſer Kaffeehausſängerin iſt eines jener Räthſel, denen man im pariſer Leben ſo häufig begegnet; ſie hat weder Stimme, noch muſikaliſche Bildung, ſie ſingt ohne Gefühl und mit ſehr plattem Witz, dazu iſt ſie nichts weniger als anmuthig, und doch iſt ſie die Heldin des Tages geworden und erſingt ſich, wie man behauptet, im Jahre mehr als 300,000 Franken mit einem Repertoir, wie: „Les bottes à Bastien“, „les petits agneaux“, „le sapeur“, „le baptême du petit ébéniste“ u. a.

Bei der vierten Kategorie, den Soliſtenkonzerten, können wir uns kurz faſſen. Bei den meiſten ſpielt eine doppelte Reklame mit: die für die Konzertgeber und die für den Konzertſalon. Der letztere iſt zumeiſt einer jener Salons, den Inſtrumentenfabrikanten in ihren Lokalitäten eingerichtet haben, um einestheils durch die häufige Annoncirung der Konzerte eine Reklame für ihre Fabrik zu ſchaffen und andererſeits durch Vorführung von wohlgeſpielten Inſtrumenten auf den Abſatz von letzteren zu wirken. Die Künſtler ihrerſeits ſind zum großen Theile Anfänger in der öffentlichen Karriere, Fremde, welche ihrer Aufnahme in der Heimat durch den Nimbus zu Hilfe kommen wollen, den ein „Konzert in Paris“ ihnen unfehlbar verſchafft. Daß dieſe verzeihlichen Nebenabſichten das Gute nicht ausſchließen, verſteht ſich wohl von ſelbſt. Wirkten ja doch Joachim und Fr. Szarvady in ſolchen Konzerten mit. Unter den zahlreichen Namen, welche auf den Affichen zu leſen waren, können wir nur wenige der vorzüglichſten hervorheben, ohne dadurch die Nichtgenannten durchwegs für minder beachtenswerth zu erklären. Fr. Wartel führte ſich als tüchtige Pianiſtin vor, und gefiel beſonders in ihrer Behandlung Mozart'ſcher Sonaten und des Konzertſtückes von Weber, ihre Meiſterleiſtung war das Largo aus Nr. 3 des Op. 10 von Beethoven, im Fugenſpiel dürfte ſie hier wenig Rivalinnen finden. Eine andere Pianiſtin, Fr. Begnin-Salomon, fand im Salon Erard viel Beifall mit Beethoven; Melchior Mocker und Emilie Norblin reuſſirten im Salon Herz. Als Liederſängerin wußte Frl. Rudersdorff in den Konzerten des Hotel de Ville ſich eine Theilnahme zu erwerben, die ihren ſpäteren Konzerten ſehr zu Gute kam. Von Inſtrumentaliſten iſt noch Henry Altès zu erwähnen, der als Flötenvirtuoſe und Komponiſt ſogar zu den Konſervatoriums-Konzerten gezogen wurde, und Botteſini, der den „Karneval von Venedig“ auf dem Kontrabaß mit einer Präziſion ausführt, welche ihm den ſchmeichelhaften Beinamen des „Léotard des Contrebasses“ eintrug.

Die fünfte und letzte Kategorie enthält Unternehmungen, welche urſprünglich da zu beſtimmt waren, echte Kunſttempel zu bilden und es nicht geworden ſind, und andere, welche viel beſcheidener angelegt wurden, und ſich doch zu einer gewiſſen künſtleriſchen Bedeutung aufgeſchwungen haben. Zu den erſteren gehörten die „Concerts des beaux-arts“, eine Unternehmung, welche ſich die Pflege aller Kunſtgattungen zum Ziele geſetzt hat, aber nicht damit zu Stande kommt, ihr Programm richtig durchzuführen. Die Konzerte, welche hier veranſtaltet werden, ſtehen nicht über denen der Cafés chantants; tiroler Jodler, Holz- und Strohinſtrumente und anderer Jahrmarktſpektakel wird, mit einigen verbrauchten Opernarien gemiſcht, dem Publikum aufgetragen. Einen ganz anderen Entwicklungsgang nahm das Konzert Valentino, das aber durch den Tod des Unternehmers wahrſcheinlich auch nicht zur vollen That werden wird. Dieſes Konzert war ein Café chantant älterer Einrichtung; es wurde dort nicht geraucht, man ſaß auf Sitzreihen ohne Tiſche, und wer eine Erfriſchung zu nehmen wünſchte, nahm dieſelbe am Buffet. Der Gründer, Hr. Valentino, war ein tüchtiger Muſiker, der mit etwas Glück hätte eine bedeutende Rolle ſpielen können, er fügte ſich aber der Nothwendigkeit und trug ſeine Kunſt auf den großen Markt. Der Erfolg, den ſein Unternehmen hatte, machte ihn nicht undankbar gegen die Kunſt, er war vielmehr bemüht, derſelben in ſeinen Räumen immer mehr und mehr Geltung zu verſchaffen, und gehörte in ſo ferne auch mit zu den Propagandiſten. Die Konzerte Valentino umfaßten alle muſikaliſchen Klaſſiker, und das trefflich geleitete Orcheſter brachte ſie in ſehr ehrenvoller Weiſe zur Aufführung. Selbſt die Tanzmuſik und die Potpourri's, die er ſeinem Publikum nicht vorenthalten durfte, zeugten von dem feinen Geſchmack und dem Takte des Unternehmers.

Wenn wir das Konzert Muſard noch in den Konzertbericht mit einbeziehen, ſo geſchieht dies nur, weil die Leiſtungen desſelben weit über denen der gewöhnlichen Gartenmuſiken ſtehen. Hier wird doch noch gute Muſik, wenn auch nur Opernmuſik geboten, alle

Digitized by Google

anderen Unterhaltungsfeſte ſchwingen ſich nicht über die kindiſche Quadrille und die geſchmackloſeſten Potpourri's auf. An den Gartenmuſiken erkennt man recht klar das geringe muſikaliſche Verſtändniß der Pariſer; die Orcheſter ſind ungemein ſchwach und elend beſetzt, die Regimentskapellen, die hie und da witwirken, ſtehen tief unter dem Niveau der deutſchen, insbeſondere der öſterreichiſchen Militär-Muſiken, die Art und Weiſe, ihre Stücke vorzutragen, hat etwas Barbariſches, das zu dem Geſchmacke der Franzoſen in anderen Dingen in gar keinem Einklang ſteht. Nicht nur jeder Marſch, ſondern auch Opernarien werden von den Tambours mitgeſchlagen, dieſer wüſte Lärm erdrückt jede Melodie, macht jedes Adagio unmöglich und die Muſik für die Dauer unerträglich. Aber die Pariſer haben daran noch nicht genug; in öffentlichen Unterhaltungsorten, wie im Prè Catelan, im Park von Asnières und in Vincennes werden auch noch die Fanfaren aufgeboten, Truppen von zwölf bis zwanzig Trompetern, welche ſtundenlang die Marſchfanfaren blaſen, eine Muſik, die lebhaft an jene erinnert, die man vor der Ausführung der Stadterweiterung in den Wiener Stadtgräben ſattſam kennen und würdigen lernte, — aber zu der vollkommenſten Befriedigung der Pariſer Zuhörer.

In dem hiemit beendeten Aufſatze wäre nun, allerdings nur in den weiteſten Umriſſen, das wichtigſte deſſen gezeichnet, was Paris an muſikaliſchen Produktionen außer den Theatern bietet. Für ein Eingehen in das Detail und eine genaue Schilderung der einzelnen Verhältniſſe wird ſich von Fall zu Fall Gelegenheit bieten.

Schweriner Theaterbericht.

Ueberſicht der Leiſtungen der beendeten Saiſon. Geſtorben: Hofſchauſpieler Karl Peters.

E. H. Am Schluß der Saiſon unſeres Hoftheaters geben wir aus offizieller Quelle eine Ueberſicht der Thätigkeit desſelben, in dem Zeitraum vom 2. October v. J. bis 7. April d. J. Es fanden in dieſem Zeitraum 129 Vorſtellungen ſtatt, 120 im Abonnement, 6 außer demſelben; für die durchmaſchirenden preußiſchen Truppen 2 und 1 zum Beſten des Hoftheater-Penſionsfonds. Bei 129 Vorſtellungen kamen zur Darſtellung 49 Opern, 139 größere und kleinere Stücke inkl. Geſangspoſſe und Vaudeville, verſchiedene Solotänze, 2 Mal Ballet und das Finale einer Oper („Lorley.")

Zum erſten Male wurden dargeſtellt: im recitirenden Drama: „Eliſabeth Charlotte" von Heyſe, „Nachtigall und Nichte" von Hahn, „Dir wie mir" von Roger, „Ein moderner Barbar von G. v. Moſer, „Glückliche Flitterwochen" von G. Horn, „Der Geburtstag" oder „Die letzte Puppe" (Soloſcherz) von Albert Träger, „Eine Sylveſternacht" von Charl. Birch-Pfeiffer, „Im Warteſalon erſter Klaſſe" von Hugo Müller, „Er hat etwas vergeſſen von L. Berthold, „Im Vorzimmer" von Hahn, „Ulrich v. Hutten" von Köſter, Iffland's „Die Hageſtolzen", bearbeitet von Ed. Devrient, „Die Zeichen der Liebe" von G. zu Putlitz, „Die erſte Soirée" von G. Horn, „Feenhände" von Scribe, „Phädra" von Konrad, „Rezept gegen Schwiegermütter" nach dem Spaniſchen, von König Ludwig von Baiern, „Der Zigeuner" von Berla, „Ein Bräutigam, der ſeine Braut verheiratet" von Wehl, „Des Friſeurs letztes Stündlein" (Soloſcherz) von Salingré, „Der Kopiſt" von Hiltl, „Der Univerſalerbe" von G. Starke, „Ein alter Dienſtbote" von Hahn, „Prinzeſſin Moutpenſier von Brachvogel, „Hans Lange" von Heyſe, „Die Guſtel von Blaſewitz" von Schleſinger, „Demetrius (2. Akt) nach Schiller von Maltitz, „Er kann nicht dividiren" von Julie Dungern, und „Um die Krone" von G. zu Putlitz; in der Oper: „Lara" von Maillart und „Die Schwätzer von Saragoſſa" von Offenbach; in der Geſangspoſſe: „Namenlos" von Kaliſch und Pohl. Neueinſtudirt waren: „Egmont", „Immer zu Hauſe", „Hans Jürge", „Mit den Wölfen muß man heulen", „Struenſee" (von M. Beer), „Doktor Robin", „Die Hochzeitsreiſe", „Badekuren", „Iphigenie auf Tauris", „Don Juan de Auſtria", „Clavigo", „Die Karlsſchüler", „Dornen und Lorbeer", „Richard's Wanderleben", „Narciß", „Julius Cäſar", „Die Kunſt zu gefallen", „Der Königslieutnant", „Sie iſt wahnſinnig", „Die Wiener in Paris", „Die beiden Klingsberg", — „Die Zauberflöte", „Lohengrin", „Die Sennerhütte", „Jeſſonda"; „Guten Morgen, Herr Fiſcher", „Berlin, wie es weint und lacht", „Einmalhunderttauſend Thaler", „Der Weltumſegler wider Willen", „Der Kapellmeiſter von Venedig" und der „Arteſiſche Brunnen". Von den ſonſtigen Wiederholungen nennen wir nur: „Die

Geſchwiſter" von Goethe", „Wilhelm Tell" und „Wallenſtein's Lager" von Schiller, „Wildfeuer" von Halm, „Andreas Hofer" von Immermann, und endlich als Nachtrag zum Shakeſpeare-Repertoir: „Die bezähmte Widerſpänſtige", „Was ihr wollt" (2 Mal) in der Bearbeitung von Putlitz und „König Lear." — Aus dem Opern-Repertoir nennen wir noch: „Die Stumme", „Maurer und Schloſſer", „Fra Diavolo", „Die Nachtwandlerin", „Norma", „Die Tochter des Regiments", „Stradella", „Martha", „Margaretha" (5 Mal), „Die Jüdin", „Das Nachtlager", „Czar und Zimmermann", „Die Hugenotten", „Robert der Teufel", „Don Juan" (3 Mal), „Der Barbier von Sevilla", „Der Troubadour", „Euryanthe" und „Der Freiſchütz". An Gäſten des Drama's ſahen wir: Hrn. Sontag aus Hannover, Hrn. Hendrichs aus Berlin, Hrn. Ungnad aus Köln, Hrn. Döbelin aus Würzburg, Fr. Ritter ebendaher, Hrn. L. Günther aus Hamburg und Hrn. Haaſe aus Petersburg; in der Oper: Hrn. Scharff aus Darmſtadt, Fr. Frieb aus Berlin, Hrn. Weidemann aus Hamburg und Herrn Lück aus Leipzig.

Für unſeren damals ſchon erkrankten Hrn. C. Peters ward Hr. Günther aus Hamburg engagirt. Demnächſt iſt nun der ſo allgemein beliebte und geachtete Peters, und zwar am 27. April verſtorben, und es iſt wohl keine Ausſicht auf völligen Erſatz dieſes in mehrfachen Genres ausgezeichneten Schauſpielers. Hr. Peters war unbeſtritten einer der erſten deutſchen Komiker und Charakter-Darſteller, und von der Natur ſo ſelten begabt, daß er neben lebenswahrer, treffender und das Publikum beherrſchender Komik gleich ausgezeichnet im Fach komiſcher Alten und ernſter Väter war.

Peters war 1805 in Potsdam geboren, und widmete ſich zunächſt dem Kaufmannsſtande. Auf Liebhabertheatern erprobte ſich ſein ſeltenes Talent, er reiſte dann mit der Kobler'ſchen Tänzergeſellſchaft, die auch kleinen Luſtſpielaufführungen Raum gab, und ward vom damaligen Schweriner Schauſpieldirektor Krampe 1822 in Stettin engagirt. Von 1824—1830 ſpielte er unter Krampe in Schwerin und Roſtock, und war ſchon damals der erklärte Liebling des Publikums. Er war dann in Berlin und Neuſtrelitz engagirt und kam, ſchon für Hamburg gewonnen, 1839 zu einem Gaſtſpiel nach Schwerin. Der damalige Großherzog Paul Friedrich befahl, ihn in Hamburg frei zu machen, und Peters ward ausnahmsweiſe lebenslänglich engagirt. Bis zu ſeiner Erkrankung im Sommer v. J. war er raſtlos wirkſam und leiſtete im Fach komiſcher Väter noch in den letzten Jahren ſeines Lebens der Hofbühne kaum erſetzliche Dienſte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

18.—24. Mai: „Die Karlsſchüler". — „Ein Pelikan". — „Das Lied von der Glocke" und „Der Winkelſchreiber". — „Ein verarmter Edelmann". — „Mutterglück" und „Zu Hauſe". — „Das Urbild des Tartüffe". — „Flauerſucht", Luſtſpiel in 3 Akten, von Sardou, neu.

Φ. — Die Neubeſetzungen ſind jetzt mehr als je im Burgtheater an der Tagesordnung. Fichtner's Abgang, das Engagement des Hrn. Kraſtel, die Nothwendigkeit, den begabten Hrn. Hartmann zu pouſſiren, die Beurlaubungen der Damen Wolter und Baudius und endlich die langwierigen Krankheiten der Damen Grafenberg und Rettich, abgeſehen von den vielen ſporadiſchen Unpäßlichkeiten, ſind hiezu, ſoll das ganze Repertoir nicht aus dem Geleiſe kommen, gebietende Urſachen. Eine längſt angezeigte Neubeſetzung, die wahrſcheinlich bis jetzt aus Rückſicht für die bisherige Darſtellerin unterblieben war, iſt jene der Franziska in den „Karlsſchülern". Frl. Bognar, welche die Rolle (für welche ſie freilich noch etwas jung iſt), bereits bei Gelegenheit ihres Berliner Gaſtſpieles mit vielem Glück gegeben hatte, trat auch hier in den Beſitz derſelben ein. Hr. Hartmann gab den Schiller und Hr. Schöne den Koch. Frl. Mathes ſpielte die Laura. Der Referent der „Wiener Zeitung" rühmt namentlich der Letzteren und Frl. Bognar's Leiſtung. Auch Hr. Hartmann wird gelobt, nur ſei er etwas ungelenk und Hr. Schöne zu wenig energiſch geweſen. In Bauernfeld's hübſchem Genrebild „Zu Hauſe" waren neu: Fr. Koberwein, Frl. Bognar, Frl. Wetzel, und Hr. Hartmann.

Da wir nun ſchon von Neubeſetzungen ſprechen, ſo wollen wir noch einige verzeichnen, deren in den vorigen Berichten nicht erwähnt wurde. In „Pitt und Fox" übernahm Hr. Gabillon (nach Fichtner) den König, in „Fiesko" Frl. Wetzel die Imperiali und Hr. Wilke den Lomelino, in der „Valentine", Frl. Mathes die Prinzeß Marie, in den „Räubern" Hr. Kraſtel den Koſinski, und Hr. Franz Kierſchner den Hermann. In der Blüette „Das

hohe C" wurde das Liebespaar durch Frl. Mathes und Hrn. Hartmann, und im „Kleinen Richelien" vier Rollen, Richelieu durch Fr. Gabillon, Diana durch Frl. Hilke, Fräulein von Nocé durch Fr. v. Greiner und die Herzogin von Noailles durch Frl. Reichel neu beſetzt.

Die Novität dieſer Woche, Sardon's „Flatterſucht" („La Papillonne") hatte ſich hier eines weit beſſeren Erfolges zu erfreuen, als bei ihrem erſten Erſcheinen in Paris. Dort wurde das Stück, wenn wir nicht irren vor vier Jahren, im Théâtre français, ausgepfiffen. Dieſes ſtrenge Urtheil war übrigens nicht gegen das Stück als ſolches gerichtet, ſondern die Folge einiger Zweideutigkeiten und Zoten im Dialog. Doch auch darüber hat ſich der Verfaſſer in der Vorrede zu ſeinem Stück vollkommen gerechtfertigt, und es iſt klar, daß nur Böswilligkeit, vorgefaßte Meinung oder im beſten Fall ein tückiſcher Zufall den betreffenden Stellen eine derartige Abſicht unterſchieben konnte. Bei der zweiten Aufführung blieben die beanſtandeten Stellen weg, allein das Schickſal des Stückes war entſchieden, es war bereits begraben. Trotz dieſes ſonſt ſo allmächtigen Urtheils der Weltſtadt iſt das Sardou'ſche Luſtſpiel ſeither ein ſehr beliebtes Repertoirſtück der ſchwediſchen wie der italieniſchen Bühne geworden und iſt nun, wie geſagt, auch hier mit gutem Erfolg in Scene gegangen.

Wenn wir an dieſe „Flatterſucht" den Maßſtab anlegen, welchen ein Produkt dieſer Art verlangt, ſo müſſen wir den Erfolg als einen verdienten bezeichnen. Es handelt ſich hier weder um ſoziale, noch um religiöſe, noch um politiſche Fragen; es wird kein Anſpruch erhoben auf tiefe pſychologiſche Schilderungen oder ſtrenge Charakteriſtik; es iſt nirgends die Abſicht ſichtbar, ein originelles, fein kombinirtes Intrigueuſpiel zu bieten; nichts von Alledem. Sardou wollte eine unterhaltende Situations-Poſſe ſchreiben: nur als ſolche darf das Stück betrachtet und beurtheilt werden, und da läßt ſich nicht läugnen, daß der Zweck des Verfaſſers erreicht wurde. Freilich muß man einige koloſſale Unwahrſcheinlichkeiten und einige Längen, beſonders im erſten Akte, mit in den Kauf nehmen, man wird aber durch wirklich hochkomiſche Situationen, die Schlag auf Schlag einander folgen, dafür entſchädigt, und man überſieht es ſogar, daß dieſes ſelbe Thema bereits unzählige Mal und oft ſogar in ſehr ähnlicher Weiſe behandelt worden iſt. Entſchieden verfehlt iſt nur die gar zu plötzliche und zu wenig motivirte Umkehr Champignac's im zweiten Akte. Daß der Dialog voll Geiſt und Witz iſt, braucht bei Sardou kaum erwähnt zu werden; doch werden in der Scene zwiſchen den beiden Frauen im zweiten Akte ſogar einige recht wohlthuende tiefere Töne angeſchlagen.

Hr. Banmeiſter war im Beſitze der Hauptrolle und ſpielte ſie mit jener ihm eigenen etwas burſchikoſen Friſche, Heiterkeit und Ungezwungenheit, die hier vollkommen am Platze iſt. Hr. Schöne gab den ſchüchternen Kouſin ſehr maßvoll und doch wirkſam. Desgleichen entſprach Hr. Gabillon als eiferſüchtiger Liebhaber. Die Darſtellung der Damenrollen durch Fr. Gabillon und Frl. Boguár ließ nichts zu wünſchen übrig. Das Ganze war trefflich einſtudirt, die Enſemble-Scenen gingen wie am Schnürchen. Statt der endloſen Ouvertüre und der langen Zwiſchenakte, wäre die Aufführung eines einaktigen Einleitungsſtückes angezeigt geweſen, da die Vorſtellung nur mühſam bis neun Uhr ausgedehnt wurde.

Das Publikum lachte aus vollem Halſe, amüſirte ſich trefflich und applaudirte nach den Akten und zu wiederholten Malen während der Scene; leider war aber in Folge der Jahreszeit und beſonders der unerträglichen Hitze der Beſuch ein verhältnißmäßig geringer. Wäre die „Flatterſucht" zu einer beſſeren Theaterzeit, z. B. als Karnevalpoſſe gegeben worden, ſo zweifeln wir nicht, daß es ein Repertoirſtück geworden wäre.

Operntheater.

4.—24. Mai: „Don Pasquale". — „La forza del destino". — „La Favorita". — „La Traviata" (4 Mal). — „Un ballo in maschera" (2 Mal). — „La Sonnambula" (2 Mal). — „Mosè" (3 Mal). — „La Figlia del Reggimento". — „Rigoletto". — „Lucrezia Borgia". — „Tutti in maschera", Commedia lirica in 3 Atti di Marcello, Musica di Pedrotti, neu, (3 Mal). — „Ernani".

Das Publikum iſt der jüngſten italieniſchen Novität mit ausgeſprochenem Mißtrauen — ſiehe: halbleeres Haus und zurückhaltender Beifall — entgegengekommen. Der bisherige Verlauf der nunmehr ſchon zu Ende gehenden Stagione rechtfertigt dieſes Mißtrauen mehr als jene Novität an ſich. Mit Ausnahme der Abende, an welchen die wohlgeſchulte Virtuoſität der Artôt eine größere Zahl beifallsluſtiger Hörer in Bewegung ſetzt, tragen die heurigen Leiſtungen der Italiener den Stempel jener lauwarmen Mittelmäßigkeit, welche wohl den Einzelnen vor allzuherbem Tadel bewahrt, der Geſammt-Unternehmung aber das entſchiedenſte Todesurtheil ſpricht, weil es ihrem Repertoir, wie ihrem Perſonal vollſtändig an allen kräftigen

Stützen, anregendem Material und gesunden künstlerischen Grundlagen fehlt.

Unter andern Umständen, wenn z. B. die Leistungen der Italiener im Allgemeinen erfrischend und belebend auf die Stimmung des Publikums gewirkt hätten, dürfte sich eine haemlose Buffa, wie Pedratti's „Tutti in maschera" einer günstigeren Aufnahme erfreut haben, denn sie gehört nicht gerade zu den schlechteren ihrer Art. Merkt man doch selbst an einem solchen an sich schwächlichen Exemplar dieser einst so beliebten Operngattung, daß der Italiener auf dem Gebiete der musikalischen Posse seine wahre dramatische Heimath findet, ein geborner Buffo als Komponist wie als Darsteller.

Der Text unserer „Commedia lirica in tre Atti" ist von M. M. Marcello, nach einer Goldoni'schen Passe, eben so lose als leichtfertig hingeworfen. Ohne Zweifel hätte der gegebene Stoff, so trivial und mager er sein mochte, sich zu weit drastischeren Situationen zurecht machen lassen; fast scheint es, nach dem Kulminationspunkt jedes der drei Akte zu urtheilen, als ob dem Libeettisten gerade immer im entscheidenden Moment der Athem ausgegangen sei, denn er bringt es im Quartett des ersten Aktes zu einem mehr trivialen als komischen Effekt, im Finale des zweiten zu keiner frappanten Wendung und läßt sogar das den komischsten Verwicklungen so günstige Terzett der drei Türken im dritten ohne eigentliche Pointe verpuffen. Wäre das Textbuch nicht gar so ohne jede Prätension gemacht, so müßte man es offenbar sehr schlecht finden.

Hr. Pedrotti hat seine Sache verhältnißmäßig viel besser gemacht. Seiner Musik fehlt zwar jede zündende Kraft, doch möchten wir ihm weder Talentlosigkeit, noch ein Uebermaß von Trivialität vorwerfen. Schon der negative Vorzug, daß Hrn. Pedrotti's Oper nicht lärmend ist, und keine ausdrücklichen musikalischen Rohheiten enthält, ist etwas werth. Manches ist aber auch ganz hübsch gemacht, nicht ohne Sinn und Geschick instrumentirt, und wo der Komponist nach Donizetti'scher und Ricci'scher Schablone arbeitet, thut er es doch nicht ohne jene Routine, welche derlei Reminiscenzen passiren läßt. Die besten Stücke der Oper schien uns der erste Akt zu enthalten, doch hört sich das Ganze ohne Langweile und ohne ausdrückliche Geschmacksverletzung ganz munter an, vorausgesetzt, daß man nicht mit rigorosen Ansprüchen das Haus betritt.

Die Aufführung war in den Hauptpartien recht gut, in den Nebenrollen genügend, im Ensemble schlecht. Letzteres gilt namentlich vom Chorpersonal, welches bekanntlich im Rokoko-Kostüme noch abstoßender aussieht als sonst (besonders stören hier die Bärte der Choristen) und trotz aller Mühewaltung des Hrn. Proch beständigen Schwankungen unterlag. Die Einzelnen dagegen waren, wie gesagt, alle brav. Selbst Frl. Fabbrini (recte Schmidel), welche neulich einen der schlechtesten Masse Oesini abgab, den wir je gehört, sang und spielte sich diesmal ganz leidlich durch ihre nicht leichte Partie (Dorothea); desgleichen genügte Hr. Milesi als unglücklicher Libeettist. Hr. Guidotti (Emilio) sang wieder Einiges nicht übel, distonirte aber hie und da. Dagegen gefiel uns der Baritonist Baccolini (Abdalla) ganz gut, da er nicht tremolirte und seine allerdings beschränkte Stimme mit Ausdruck und Methode zu gebrauchen verstand. Der Buffo Fioravanti, obwohl etwas heiser, bewährte seine Tüchtigkeit als Sänger und Schauspieler, so wie endlich Fr. Volpini mit ihrer feschen Erscheinung, ihrem netten Stimmchen und ihrem degagirten Spiel den Löwenantheil des Beifalls nicht ohne Verdienst zu erringen wußte.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

„Dramaturgische Blätter". Ein Organ zur Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst. Herausgegeben von Professor Dr. H. Th. Rötscher. Erstes und zweites Heft. Dresden bei Meinhold und Söhne.

g. — Die Intentionen des Herausgebers finden sich schon im Titel seines Unternehmens ausgesprochen; ihm ist es um die dramatische Poesie zu thun, nicht etwa um die dramatische Literatur überhaupt, — ferner um „ihre Darstellung durch die Schauspielkunst", nicht etwa um die Schauspielkunst an sich. Nur oder doch zunächst nur die höchsten Spitzen der einschlägigen Produktion kommen bei ihm in Betracht, er wendet sich vor Allem, wie auch die „Einleitung" besagt, der „Erkenntniß der höchsten Meisterwerke" zu, namentlich liegt ihm Shakespeare „am Herzen"; daneben öffnen die „Dramaturgischen Blätter" ihre Spalten neuen dramatischen Versuchen, „denen die Schranken der Bühne sich noch nicht geöffnet haben", und endlich werden Abhandlungen gebracht über dramaturgische Fragen, Anregungen zur Lösung gewisser Probleme der klassischen Literatur, Andeutungen über Auffassung einzelner Dichterwerke, so wie über die darstellende Thätigkeit überhaupt in ihren Beziehungen zur Poesie.

Die Behandlungsart seitens des Herausgebers — dieses hochverdienten Seniors der deutschen Dramaturgie — ist vor-

Digitized by Google

wiegend wiſſenſchaftlich, die Anlage des ganzen Unternehmens vorwiegend theoretiſch und didaktiſch. Man ſieht es den „Dramaturgiſchen Blättern“ an, daß ſie nicht in das Getriebe der wirklichen Komödiantenwelt, ihrer hundertfältigen Produktion und Reproduktion eingreifen und hier eine unmittelbare Wirkung erzielen, oder gar einen Stunden- und Minutenzeiger der Dramaturgie abgeben wollen; ſie folgen dem Laufe der Planeten, und Raum und Zeit nach den Begriffen der Erde verſchwinden unter der unermeßlichen Höhe ihrer aſtronomiſchen Berechnungen. Es ſoll hiemit kein Tadel ausgeſprochen, ſondern nur ein Standpunkt gekennzeichnet werden. Die ſtreng wiſſenſchaftlich philoſophiſche Behandlung der Dramaturgie hat gewiß ihre Berechtigung, namentlich wenn ſie es verſteht, trotz ihrer Strenge, die leicht erregbare, aber auch leicht abzuſchreckende Schauſpielerwelt hinlänglich zu intereſſiren, um auch von ihr nach Verdienſt gewürdigt und — geleſen zu werden. Mancherlei geiſtvolle Andeutungen und Stoff zu weiterem Nachdenken werden ſowohl Freunde der dramatiſchen Literatur, wie auch deren Interpreten in den „Dramaturgiſchen Blättern“ finden.

Was man allenfalls dem erſten Hefte vorwerfen konnte, — die zu geringe Abwechslung in der Vertheilung des behandelten Stoffes — ſcheint im zweiten Heft durch die Heranziehung mehrerer Mitarbeiter gehoben. Unter der Rötſcher'ſchen Abhandlungen werden die Leſer der „Recenſionen“ manchem ſchon Geleſenen begegnen. Auf den relativen Anwerth der in den „Blättern“ abgedruckten und von Rötſcher warm und freundlich eingeführten dramatiſchen Dichtungen kommen die „Recenſionen“ vielleicht ein andermal überſichtlich zurück. Als ſolche ſind bis jetzt erſchienen: eine „Iphigenia in Aulis“, Schauſpiel in 5 Akten von weiland J. A. Burghardt, und „König und Dichter“, Schauſpiel in 4 Akten von Auguſte Cornelius.

Die „Dramaturgiſchen Blätter“, deren erſtes Heft mit einem bekannten Stich der Sofie Schröder als Sappho geziert iſt, erfreuen ſich ſeitens der Verlagshandlung einer ausnehmend ſchönen Ausſtattung.

Kleine Chronik.

In New-York blieben vom Todestage Lincoln's an bis nach erfolgter Durchführung ſeiner Leiche ſämmtliche Theater geſchloſſen. Der Mörder John Wildes Booth, iſt der Bruder des berühmten Tragöden Edwin Booth. Man behauptet, daß ſich ſeit Euripides' Zeiten kein Schauſpieler eines ſolchen Verbrechens ſchuldig gemacht hat. Mr. und Mrs. Kean aus London werden dort zum erſten Male auftreten.

In Brüſſel iſt Mermet's Oper „Roland à Roncevaux“ am 11. Mai in Szene gegangen und mit großem Beifall aufgenommen worden. Der Komponiſt hatte ſich zur Vorſtellung eingefunden.

Donizetti's Nachlaßoper „Maria Stuarda“ kam vor Kurzem im Theater San Carlo in Neapel zur erſten Aufführung: Sie datirt aus dem Jahre 1834 und lag an die dreißig Jahre im Archiv eines dortigen Muſik-Inſtituts vergraben, aus dem ſie jetzt ein Hr. Teodoro Cottran nach langen Nachforſchungen an's Tageslicht hervorzog.

Die Leipziger Singakademie brachte jüngſt Haydn's „Jahreszeiten“ im Gewandhaus zur Aufführung. Soliſten waren: Frl. Santer aus Berlin, Hr. Denner aus Kaſſel. Opernſänger Hr. Bletzacher aus Hannover.

Der Nürnberger Oratorien-Verein, im vorigen Herbſt durch Hrn. Kantor G. Emmerling gegründet, hat am 2. d. M. mit der Aufführung von Spohr's „Der Fall Babylon's“ debütirt und ſich des geernteten Beifalls würdig gezeigt.

In Königsberg gaſtirt gegenwärtig der Opernbaſſiſt Hr. Behr im „Figaro“, „Waffenſchmied“, „Fidelio“. Derſelbe ſoll auch nach Wien kommen.

Saiſonſchlüſſe. Die Bremer Saiſon ſchloß am 1. Mai; ebenſo die von St. Gallen, wo Hr. Ferdinand Stolte die Direktion geführt hatte.

Finanzielles zu „Triſtan und Iſolde“. Hr. und Fr. Schnorr ſollen gelegentlich der Aufführung von „Triſtan und Iſolde“ in München je 2000 fl., Hr. Mitterwurzer und Zottmayer je 1600 fl. als Entſchädigung für Reiſe und Aufenthalt erhalten; ferner wurde als Spielhonorar für jede der 3 beſtimmten Aufführungen zugeſichert: je 500 fl. Hrn. und Fr. Schnorr, 300 fl. Frl. Deinet, je 200 fl. Hrn. Heinrich und Simons, je 100 fl. Hrn. Hartmann und Bahlig. — Wie Alfred Meißner in der „Neuen freien Preſſe“ berichtet, ſollen die Vorbereitungen zur Aufführung ſchon auf mehr als 30.000 fl. ſich belaufen.

Lokales.

G. — **Im Carltheater** hat dieſe Woche A. Dumas' Demi Monde, nachdem es bereits vor mindeſtens einem Dezennium an der Wien zur Aufführung gekommen, auch ſeinen Einzug gehalten, und merkwürdig genug vor ziemlich ſchwach beſuchtem Hauſe. Die diesmalige Ueberſetzung iſt wenigſtens im Ganzen leicht und gerundet. Der Darſtellung kann man überwiegend Gutes nachſagen. Frl. Fontelive vor Allem verſtand es, ihre Rolle mit einem gewiſſen Adel der Erſcheinung auszuſtatten und dem Raffinement den Anſtrich eines hochfliegenden Heldenthums zu geben. Gegen das Ende zu ſchien freilich ihre Kraft zu erlahmen. Hr. Aſcher, zu Anfang des erſten Aktes anſcheinend ſchlecht gelaunt, entwickelte beſonders in den Scenen mit den Mitgliedern des Demi-Monde viel Humor und Charakteriſtik. Der Liebhaber freilich mißlang. Frl. Miller und Hr. Fiſcher boten gelungene Genrebilder. Hr. Tewele zeigte Verſtändniß und Routine. Frl. Rutland machte uns den Eindruck, als glaube ſie mit Rückſicht auf ihr angenehmes Exterieur ihr Licht unter den Scheffel ſtellen zu ſönnen. Frl. Waßmann, eine Anfängerin, ſcheint wenigſtens guten Willen mitzubringen. Ihre Rolle hätten wir freilich lieber in den Händen des Frl. Singer geſehen. Hr. Werner ſcheint von einer Provinzbühne ſehr untergeordneten Ranges zu kommen.

Briefkaſten der Redaktion. 20.—26. Mai: N. in Dresden: A. F. in Frankfurt a. M.: Wird brieflich beantwortet. — n in Schwerin: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 22.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

3. Juni. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt-Verſand Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Gerold, Schulerſtraße 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Die italieniſche Oper: Ueberſicht und Statiſtik. — Muſikaliſche Literatur (Ein Pendo Mozart). — Prager Theaterbericht. — Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig. Von O. Paul. — Wiener Theaterbericht: Opernhaus („Cinderentola"), An der Wien (Novitäten). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Wiesbaden). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die italieniſche Oper.

Ueberſicht und Statiſtik.

Seit geraumer Zeit ſchon erweckt eine italieniſchen Saiſon kein — wir möchten ſagen prinzipielles Intereſſe mehr, denn weder ihre Opern, noch ihre Sänger repräſentiren gegenwärtig eine ſpezifiſche Gattung, für die man ſchwärmen, an der man ſich erfreuen könnte. Die Novitäten der Italiener ſind weder zahlreich, noch anziehend, ja nicht einmal italieniſch genug, um ein lebendigeres Intereſſe zu erwecken, und ſelbſt die weſentlichen Fortſchritte in der dramatiſchen Charakteriſtik, die man Verdi in ſeinen neueren Werken nachrühmen muß, rauben den letzteren ſo viel an dem ſpezifiſchen Reiz der italieniſchen Melodie, daß man derlei Novitäten wohl als Bereicherung des europäiſchen Opernrepertairs überhaupt, nicht aber als Stützen einer italieniſchen Saiſon betrachten kann, während die Sänger ihrerſeits weder hinlängliche Gelegenheit finden, ſich durch neue Schöpfungen hervorzuthun, noch, bei den Rückſchritten, welche die Geſangsmethode macht, im Stande ſind, uns die verblaßten Opern der vergangenen Jahrzehnte wieder friſch aufzuputzen.

Dieſer mißliche Zuſtand mußte ſchon im vorigen Jahre konſtatirt werden. Nach mehrjähriger Unterbrechung indeß konnte ein neuerlicher Verſuch einer auf zwei Monate reduzirten italieniſchen Saiſon allerdings ein momentanes Intereſſe erregen, welches durch den günſtigen Anfang mit relativ friſchen Sängerkräften und einer effektvollen Novität („Un ballo in maschera") gehoben, wenigſtens für die Hälfte der beſtimmten Zeit ausrichten.

Die eben beſchlaſſene Saiſon von 1865 entbehrte dieſer relativen Anziehungskraft. Der Reiz der Neuheit entfiel, auf einen durchſchlagenden Erfolg wartete man vergeblich, der Geſammteffekt war ein überaus flauer, und die innere aber prinzipielle Bedeutungsloſigkeit der ganzen Unternehmung trat um ſo entmuthigender hervor. Mehr als je frägt man ſich: Wozu überhaupt eine italieniſche Oper? Hat ſie eine rein künſtleriſche Bedeutung? Nein, dazu ſind ihre Opern und ihre Sänger, mit wenig Ausnahmen, — dazu iſt auch ihr Enſemble nicht gut genug. Hat ſie eine ſpezifiſche, etwa nationale Bedeutung? Auch nicht, dazu iſt ſie nicht mehr eigenthümlich genug, nähert ſie ſich zu ſehr der franzöſiſchen und deutſchen Oper, und fordert zu Vergleichen heraus, die ſie nur ausnahmsweiſe beſtehen kann. Oder will und ſoll ſie als kosmopolitiſches Geſammtgaſtſpiel gelten? Dann müßte ihr Repertair aus den beſten Opern, ihr Perſonal aus den beſten Sängern aller Nationen zuſammengeſetzt ſein. Wenn ſie nun nicht einmal mehr den zweifelhaften Reiz einer Neuinſcenеſetzung alter glanzvoller Erinnerungen aufweiſt — was bleibt dann übrig? Der Schatten einer Exliebhaberei, das mittelmäßige Kantarei einer abgedeckten Tafel, unechter Flitter, abgeſtandenes Zuckerwaſſer.

Die Verwaltungsmaximen unſerer Theaterbehörden ſorgen übrigens dafür, daß uns dieſe zweckloſe Spielerei auch noch ſo theuer als möglich zu ſtehen komme. Viel Geld ausgeben, um das relativ Beſte zu bieten, wie dies in London üblich, das ließe ſich hören,

ſelbſt mit verdoppeltem Abonnement und erhöhten Abendpreiſen. Bei uns aber engagirt man faſt doppelt ſo viel Perſonal als nöthig, nämlich mit vierfacher Beſetzung der erſten Fächer, verſchreibt ſich die mittelmäßigſten Sängerinnen um theures Geld, weiß ſie dann nicht zu beſchäftigen, und erreicht ſomit, in angeborner altöſterreichiſcher Gemüthlichkeit das leidige Reſultat: mit vielem Aufwand wenig zu leiſten.

Zum Ungeſchick geſellt ſich wohl auch das Unglück. Für Novitäten war genügend vorgeſorgt, es wurden deren zwei zur Aufführung gebracht, keine jedoch mit ausreichendem Erfolg. Dazu kam noch der Charakter der Abgedroſchenheit, der an dem älteren italieniſchen Repertoir mehr und mehr haften bleibt, und die Lücken im Perſonal. Trotz der vierfachen Beſetzung nämlich hatte die opera seria keine Primadonna von durchgreifender Wirkſamkeit, hatte die Buffa keinen genügenden Koloratur-Tenor, hatten beide Gattungen abermals keine Altiſtin von auch nur annähernd erſtem Rang aufzuweiſen, ganz abgeſehen von den kleineren und größeren Schwächen einiger der Repräſentanten erſter Fächer, von denen nur die Artôt, dann Everardi, Angelini und zum Theil Graziani als gebildete Sänger anzuerkennen waren.

Endlich war diesmal ſelbſt das Enſemble bei weitem nicht ſo gut beſtellt, als vor einem Jahre. Damals hatte man ſich mit dem Einſtudiren beſonders zuſammen genommen, jetzt ließ man ſichtlich die Flügel hängen. Orcheſter- und namentlich Chorleiſtungen trugen das Gepräge zugleich der Ueberſtürzung und der Schläfrigkeit. An eine befriedigende Geſammtwirkung war ſomit nicht zu denken, der kurzen Rede einfacher Sinn iſt demnach jedenfalls der: man möge doch im nächſten Jahr darauf bedacht ſein, entweder in irgend einer Weiſe Beſonderes zu leiſten, oder Geld und Mühe, ſo überaus zwecklos verwendet, zu ſparen.

Von 1. April bis 31. Mai blieb das Operntheater 9 Mal (am Hofnormatag und während der Charwoche) geſchloſſen. Von den 52 Spielabenden kamen 2 auf Ballet- und 50 auf Opernvorſtellungen. Von dieſen fand die letzte bei aufgehobenem Abonnement zum Vortheile des Penſionsfondes ſtatt. Gegeben wurden folgende 16 Opern, von welchen 2 neue und 2 neueinſtudirte: von Bellini: „La Sonnambula“ (4 Mal); von Donizetti: „La Figlia del reggimento“, „Don Pasquale“, „Lucrezia Borgia“, „La Favorita“ (je 3 Mal); von Pedrotti: „Tutti in maschera“, neu (3 Mal); von Roſſini: „Il barbiere di Siviglia“ (4 Mal), „Mosè“ (3 Mal), „La Cenerentola“, neueinſtudirt (2 Mal); von Verdi: „La Traviata“ (7 Mal), „Un ballo in maschera“ (5 Mal), „La Forza del destino“, neu (3 Mal), „I Lombardi alla prima crociata“ neueinſtudirt, „Ernani“ (je 2 Mal), „Il Trovatore“, „Rigoletto“ (je 1 Mal). — Außerdem am letzten Abend einzelne Scenen aus „Barbiere“, „Cenerentola“, „Lombardi“, „Giuramento“, „Favorita“, „Ballo in maschera“ und „Tutti in maschera“. Geſungen haben die Damen: Galleti 7 Mal in 2 Partien, Lotti 18 Mal in 7 Partien, Volpini 15 Mal in 4 Partien, Artôt 21 Mal in 5 Partien, Fabbrini 24 Mal in 8 Partien, Baratti 3 Mal in 1 Partie, Dillner 21 Mal in 7 Partien; die HH. Graziani 22 Mal in 6 Partien, Mongini 14 Mal in 5 Partien, Guidotti 21 Mal in 7 Partien, De Azula gar nicht, Everardi 16 Mal in 5 Partien, Pandolfini 18 Mal in 5 Partien, Boccolini 12 Mal in 4 Partien, Angelini 14 Mal in 5 Partien, Fioravanti 16 Mal in 5 Partien, Roſſi 12 Mal in 4 Partien, Mileſi 34 Mal in 11 Partien, Lay 25 Mal in 7 Partien, Neumann 13 Mal in 3 Partien, Campe 30 Mal in 10 Partien, Lucca 7 Mal in 3 Partien. In kleineren Partien waren noch beſchäftigt die Damen Singſtädt, Paſtêt, die HH. Meindl, Meden, Radler, Reinhold, Kreuzer, Soutſcheck, Gradl. — Dirigirt haben die HH. Kapellmeiſter Proch 29 Mal 8 Opern, Eſſer 9 Mal 3 Opern, Deſſoff 12 Mal 5 Opern. — Fr. Galleti kam erſt drei Wochen nach Beginn der Saiſon und war während der letzten drei Wochen krank. — In „Mosè“ übernahm Hr. Guidotti im Lauf des Tages die Partie des Eliſero ſtatt Hrn. Lucca. — Die zwei Ballet-Vorſtellungen waren: „Robert und Bertram“ zum Debût des Frl. Rotter und „Die verwandelten Weiber“. Das weibliche Balletkorps war außerdem 21 Mal in 5 Opern beſchäftigt, in welchen auch die Damen Rotter, Millerſchek, Jakſch, Wildhak, Schelleuberg, Schloſſer, die HH. Calori, Price und Caron abwechſelnd tanzten.

Musikalische Literatur.

„Echt" oder „unecht"?

„In keiner Gesammtausgabe erschienen!" Sonate in C-moll für das Pianoforte komp. von Wolfg. Amad. Mozart. op. 47. Berlin bei Albert Bach

C—x. Wohl ist es ein heilig Werk, das opus eines Meisters, wie Mozart, welches in dessen von Breitkopf und Härtel sowohl als von Andern z. B. André gesammelten „oeuvres complètes" gänzlich fehlt, der Vergessenheit zu entreißen. Nicht minder heilig ist jedoch die Pflicht des Kritikers, zu verhüten, daß dem Publikum ein Quid pro quo, ein Falsum statt eines Authentikum dargereicht werde, und da möchte es gerade bei der gegenwärtigen Sonate keines großen kritischen Scharfblicks bedürfen, um nach dieser Richtung hin Gefahr zu wittern. Trotzdem kann hier subjektive Ansicht keineswegs genügen; vielmehr bedarf es eingehender und detaillirter Untersuchung. Handelt sich's doch in zweiter Linie um das Interesse eben so des Verlegers wie des kaufbereiten Publikums, das — hat sich jener täuschen lassen — unschwer der Täuschung unterliegen dürfte; in erster Linie aber um das des Komponisten selbst und somit unsrer gesammten (d. i. musikalischen) Kunstliteratur.

Ueber unsere eigenen Zweifel und Bedenken waren wir uns schon beim ersten Einblick in obiges Werk klar, als wir — durch sie veranlaßt — im Köchel nachschlugen und daselbst S. 518 über die betreffende Sonate Folgendes fanden:

> „Früher erschienen bei G. A. Zumsteeg in Stuttgart. Auf dem Titelblatt citirt aus Czerny's Klavierschule IV. S. 162: „„Diese Sonate ist zwar nicht in der Gesammtausgabe der M. W. enthalten, doch ist sie so vortrefflich und geistreich, daß wir sie empfehlen würden, selbst wenn ihre Echtheit in Zweifel stände"". — Ungeachtet der unverkennbaren Vorzüge dieser Sonate vermag ich doch nicht M's Arbeit darin zu erkennen und muß sie als zweifelhaft bezeichnen."

So weit Köchel. Versuchen wir es, die Zweifel zu zerstreuen und uns Gewißheit über Echtheit oder Unechtheit des Werkes zu verschaffen.

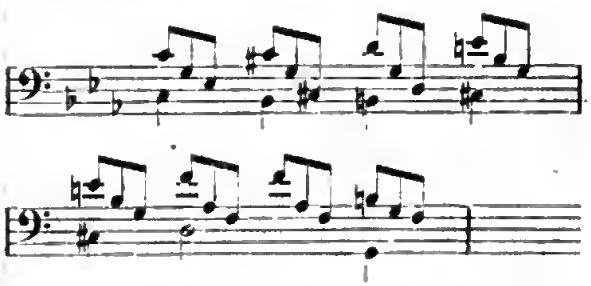
Fällt uns zunächst schon die Mozart'schen Arbeiten durchaus nicht eigene, insonders aber bezüglich der beiden kurzen Themen unverhältnißmäßige Länge beider Theile des ersten Satzes auf: so noch mehr Mozart'scher Spielweise fern liegende Verdoppelungen, wie diese (Einleitung drittletzter Takt):

oder diese, erst Beethoven'scher Technik geläufige (Allegro Takt 11. v. E.):

Akkordverbindungen, wie S. 4. Takt 13 und 15 v. o:

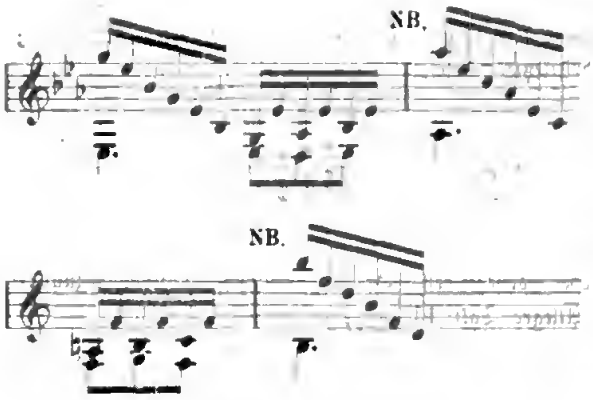
oder das wieder an Beethoven gemahnende orgelpunktisch nachschlagende f, Andante S. 6. Takt 28):

Ungeschicktheiten, wie zu Anfang des 2. Theiles im ersten Satze (S. 4):



oder die Baßbegleitung im Andante (S. 8., Takt 22. 23.):

oder die Außenoktaven in der Progression des Finale (S. 10. drittletztes System):

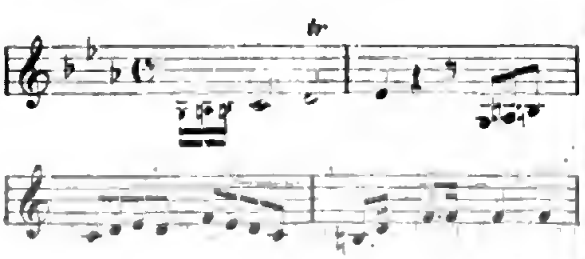


endlich Geschmacklosigkeiten, wie die häßliche Ueberfüllung des Andante mit Doppelschlägen, nicht weniger als deren acht in sieben kurzen Takten (S. 7, Takt 18—24).

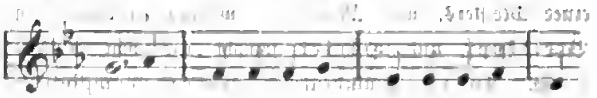
Doch dies Alles scheint mehr Aeußerlichkeiten zu betreffen, die erst in zweiter, ja dritter Reihe in Betracht kommen und unserthalben einer etwa später heraus gekommenen Jugendarbeit (— op. 47! —) des Verfassers zugeschrieben werden mögen, obwohl wir gegentheils bekennen müssen, daß schon des Knaben uns bekannt gewordene erste Arbeiten gerade in dieser Hinsicht einen vor allen Andern feinen und reinen und vom gestrengen Vater streng in Zucht gehaltenen Pinsel verrathen. — Verfolgen wir also das Werk ein wenig genauer in Gemäßheit seiner Erfindung, seiner inneren Struktur und namentlich seines Modulationsganges.

Gleich die Einleitung, in C-moll beginnend, führt uns Takt 9 und 10 zu einem Halbschluß (mit Fermate) auf G, der ohne weiteres in's Allegro leiten dürfte. Nichtsdestoweniger beginnt der Autor noch einmal mit dem nämlichen Motive in der Parallele (Es) um uns Takt 22 wiederum wohin zu führen? — In denselben Halbschluß, der schon eben zuvor erreicht war, ein gänzlich müßig Spiel, dem wir in dieser Weise im ganzen Mozart kaum begegnen dürften.

Folgt das Allegro. Ein viertaktiges Motiv, so arm und mager, daß das winzigste in des Meisters sonstigen Arbeiten eine Perle dagegen erscheint:



wiederholt sich leitereigen auf der Sekunde (Dominante als Unterlage). Gänge nebst Passagenwerk; Halbschluß auf G. Dasselbe Spiel beginnt von der Parallele aus: Es-dur, B-dur — Gänge und Passagen leiten uns nach — Es, woher wir eben kamen. Ist das Mozartisch? — Das zweite (Seiten-) Thema, wenn's überhaupt, noch ungleich magerer als das obige, den Namen eines solchen verdient:



schablonenartig in gleicher Weise bearbeitet, wie jenes (erst in Es, dann in dessen Sekunde und nochmals in der — jetzigen — Tonika) bringt uns schon nach 13 Takten, in denen wir dreimal fast dasselbe hörten, in die Parallel-Schlußkadenzen. „Die Schlußkadenzen" sagen wir mit absichtlicher Betonung; denn der ganze Schluß des ersten Theiles von gerade 100 Takten zählt, die eben erwähnte Kadenz (Takt 46—48) ungerechnet, der Takte volle 52, also über die Hälfte des ganzen Theiles und zerlegt sich in nicht weniger als 5 Abtheilungen, die, mehr oder minder stets das Nämliche sagend, alle von Es ausgehen, um in Es zu münden, nämlich:

1. Takt 49— 45. Es-dur, C-moll, As-dur, B-moll;
2. „ 56— 67. Dasselbe Spiel, die Melodie im Basse;
3. „ 68— 78. Magerster Canon in der Oktave. Es-dur, F-moll, As-dur, $^6_4$ Akkord auf B mit dreimaligem Trugschlusse;
4. „ 79— 87. Unisono in aufsteigender Sekundprogression und wieder mehrere Trugkadenzen;
5. „ 88—100. Letzte und unerträglichste Kadenz. Zweimal dasselbe Spiel durch Unterdominante und Dominante (der jetzt herrschenden Tonart), wieder zweimal durch die Molltonart der Sekunde. — Ist das erhört?

Ein größeres Monstrum als Schluß beider Theile (denn dasselbe Ungeheuer füllt, natürlich hier im Haupton, auch die letzten anderthalb Seiten des ganzen Satzes) eines überdies ganz klein angelegten Satzes, ein Schluß, der abgesehen von seiner übrigen Armuth einem jeden Schüler schon als die größte Proportionslosigkeit gestrichen würde, ist noch nirgends, am wenigsten bei unserem Meister, vorgekommen. Man schaue nur in dessen kindlich-kleine aber reine vierhändige So-

Digitized by Google

natinen in B und D, um zu gewahren, mit wie feinem Takte der formgewandte Jüngling in einem engen Rahmen Maß zu halten wußte, wie ebenmäßig und rund alle Theile in einander greifen, wie ſogar der unſcheinbaren aber reizenden Themen halber auf alle größere Durchführung im zweiten Theile der Sätze (wie in der Sonatine üblich) verzichtet wird, und nach einigen blaßen Gängen das Hauptthema wieder erſcheint.

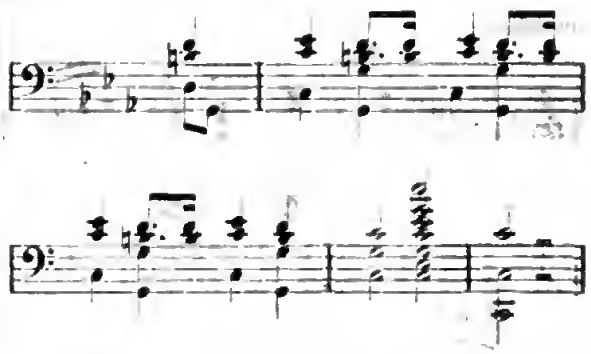
Schon das Bisherige würde genügen, die Zweifel an der Echtheit wenigſtens des erſten Satzes der betreffenden Sonate in Zweifelloſigkeit über deſſen Unechtheit zu verwandeln. Indeß wir ſchreiben nicht, um uns zu überzeugen, die wir moraliſch überzeugt ſind, ſondern das Publikum, und dem ſind wir es ſchuldig, noch ein wenig weiter zu gehen.

Nach einer mehr als nüchternen Durchführung (im zweiten Theil des erſten Satzes), welche nach einigen Gängen das Thema in ſtets ſich gleichbleibender Kanonik durch F-moll, B-dur, Es-dur erſt in gerader, dann in C-moll in der Gegenbewegung bringt, befinden wir uns nach einer — allerdings Mozart'ſchen — Kadenz urplötzlich der Hauptdominante gegenüber, die uns ohne weiteres in das zweite (hier toniſch auftretende) Motiv leitet. Wo iſt der ſelbſtändige Wiedereintritt des Hauptthemas? Wir haben uns vergebens darnach umgeſchaut und wiſſen gar nicht, wie wir ohne unſer A zum B gekommen. Soll etwa die bisherige kanoniſche Anwendung desſelben (mit Fm. beginnend) das Thema ſelbſt erſetzen? Wohl wiſſen wir, daß Mozart einmal in der überdies ſehr angezweifelten und von Breitkopf und Härtel nicht aufgenommenen Sonate (op. 112?)

es verſuchte, Thema und Seitenthema (Tonika und Dominante) im zweiten Theile in das Verhältniß der Unterdominante und Tonika zu einander zu ſetzen. Theils aber tritt auch hier in der Quart das Thema ganz ſelbſtändig und vorbereitet ein, wie ſonſt, theils auch geſchah dies — wenn anders die Sonate echt iſt — eben einmal und nicht wieder, und diente dieſer kindlich-ſchülerhafte Ausnahmsverſuch nur dazu, die gewöhnliche Modulationsregel in dem Autor deſto bindender zu feſtigen. Bei unſerer vorliegenden Sonate aber wird in dieſem Falle durch das Ausbleiben jeglicher Durchführung (die bei obiger Annahme dann ja wegfällt) der Mangel aller Proportion der Theile nur um ſo fühlbarer. Denn wie durch einen Staatsſtreich befinden wir uns jetzt nach 17 Takten des zweiten Themas — im Ganzen ſchon nach 47 Takten — wieder dem obigen Schluß-Monſtrum gegenüber, welches wir ſelbſtverſtändlich keiner weiteren Betrachtung unterziehen würden, ſetzte nicht eine neue Coda der Monſtroſität desſelben die Krone auf. Zu den fünf oben angeführten Abſchnitten nämlich (hier C-moll ſtatt Es) geſellen ſich noch zwei neue, oder wenn wir wollen, gar deren vier, und zwar ſo:

6. Hauptthema uniſon-chromatiſch bis zur Dominante, zweimal, und

7. ein nicht weniger als achtmaliges Alternirn des Hauptſeptakkordes und des toniſchen Dreiklangs, wovon wir die letzten unermüdlichen Takte nicht unterlaſſen zu Geſicht zu bringen:

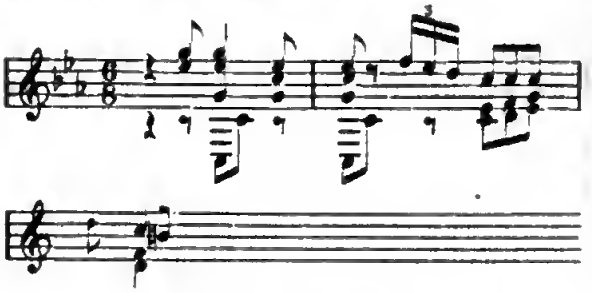


Schaut ſo Mozart aus?

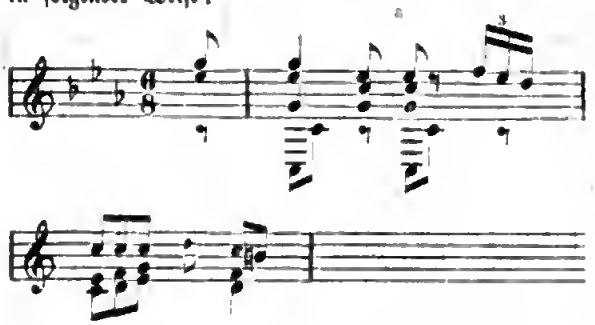
Wollen wir das nun folgende Andante wirklich für ein Mozart'ſches gelten laſſen, ſo gehört es — ungerechnet die ſchon oben in Bezug auf dasſelbe gemachten kleineren Ausſtellungen — ohne Frage zu dem Schwächſten und Mozart'ſcher Liebenswürdigkeit und Feinfühligkeit Baarſtem, was er in dieſer Gattung geſchrieben. Es iſt trocken bis an den Hals hinan, ja philiſtrös, und wo ward dies Epitheton je unſerem Meiſter zugeſchleudert?

Am meiſten ſtutzig macht uns das Finale. Es enthält dasſelbe, beſonders in ſeinem zweiten Thema ſo viele in Wahrheit Mozart'ſche Züge, daß man auf die Idee gerathen könnte, aus einem authentiſchen Randabdruchſtück (vielleicht auch einem ſolchen vom Andante) habe eine ſpekulirende aber ungeſchickte Hand ergänzend, zuſammenleimend, endlich den ganzen erſten Satz nebſt Einleitung vorſetzend, die Geſammt-Sonate erſtehen laſſen — eine Meinung, die der unſeren als die wahrſcheinlichſte entſpricht. Denn die ganze Mache

auch des Finale wiederum legt ſo viele Ungeſchicktheiten an den Tag, daß dasſelbe in ſeiner Totalität unmöglich Mozartiſch ſein kann. Hätte doch zunächſt der Meiſter das durchaus Rondo-artige Thema aller Wahrſcheinlichkeit nach als Rondo, nicht in Sonatenform behandelt; ſodann hätte ſein feiner Sinn für Rhythmik kaum alſo begonnen, wie wir es vor uns haben:



ſondern — mit nachheriger Ausſcheidung eines ganzen Taktes vor der figuralen Wiederholung des Motives — in folgender Weiſe:



Nehmen wir dazu ſtatt des einen Halb- und Ganzſchluſſes wieder je 7 verſchiedene, reſp. in die Parallele (Theil 1.) und in die Tonika (Theil 2.) ausmündende Schlußkadenzen: ſo wird deren bloße Erwähnung neben allem Obigen wohl genügen, den Beweis zu liefern, daß hier von einem in ſeiner Ganzheit urſprünglichen und echten Werke Mozart's ſchwerlich die Rede ſein kann.

Prager Theaterbericht.

Fiſcher's Abſchied. — Vorſtellung für Gutzkow. — Emil Devrient. — He. Heaſe. — Fe. Duſtmann. — He. Steger. — Repertoir. — Perſonal. — Budget.

F. — Die deutſche Oper ſucht gegenwärtig durch Gäſte jenes Intereſſe zu gewinnen, welches ihr das einheimiſche Perſonal nicht zu verleihen vermag; dafür iſt auch die abwechſelnde oder gar gleichzeitige Benützung des Landes- und Neuſtädter Theaters ein willkommenes Mittel, das die Direktion ſo gut wie möglich auszubeuten bemüht iſt. Bevor wir auf die Gaſtſpiele näher eingehen, haben wir noch zwei wichtige Vorſtellungen des Schauſpiels zu beſprechen, nämlich das letzte Auftreten des Hrn. Fiſcher und die Vorſtellungen zum Beſten Gutzkow's. Hr. Fiſcher nahm nach dreißigjährigem Wirken an der Prager Bühne am 6. Mai in der Titelrolle der dritten Abtheilung der Wallenſtein-Trilogie von unſerem Publikum Abſchied. Das Meiſterwerk Schiller's war mit ſämmtlichen tüchtigen Schauſpielkräften beſetzt, und die Aufführung im Ganzen eine durchaus weihevolle. An Fiſcher's Wallenſtein, eine von jeher wohl durchdachte, in reſignirter Stimmung gehaltene Leiſtung, reichten ſich Hr. Sauer (Max), Fr. Frey (Herzogin), Hr. Hallenſtein (ſchwed. Hauptmann), Hr. Kolar (Oktavio), in zweiter Reihe die Frls. Keßler (Thekla) und Porth (Gräfin Terzky), die HH. Kühns (Butler) und Walter (Gordon) an, während Oberſt Wrangel in Hrn. Häger keinen angemeſſenen Vertreter fand. Das Enſemble war gut. Am Schluſſe der Vorſtellung wurde der Jubilar lebhaft gerufen, und Fr. Frey überreichte ihm im Namen des Schauſpielperſonals einen ſilbernen Lorbeerkranz. — Wenn wir die Bedeutung Fiſcher's für das Prager Theater in's Auge faſſen, ſo wird dieſelbe uns am beſten durch die Wahrnehmung erſichtlich, daß ſein jetziger Abgang nach ſo vieljähriger erſprießlicher Thätigkeit ein unverkennbarer Verluſt iſt. Fiſcher iſt durchaus ein Schauſpieler aus der alten Schule; mit tüchtigen Mitteln ausgerüſtet, verlegte er ſich nie ſehr auf Einzelnheiten, nüancirte nur das Nothwendigſte und hatte er einen Hauptvorzug, der längſt anerkannt war und ſich überall geltend machte: auf Grundlage natürlicher Intelligenz und eingehenden Verſtändniſſes der Dichtungen, im Beſitze eines ſehr kräftigen, ausdauernden Organs entwickelte er eine treffliche Deklamation, welche den Geiſt der Dichtung genau nach der Intention des Dichters reflektirte, und mittelſt dieſer wirkſamen, allgemein verſtändlichen Deklamation hob er bei verhältnißmäßig geringerer Beachtung der Aktion die Wirkung ſeiner Leiſtungen. Am bedeutendſten in dieſem Sinne waren ſein Wallenſtein in den beiden letzten Abtheilungen, ſein Otto von Wittelsbach, Oranien, Stauffacher, Odoardo Galotti, Nathan, Shrewsbury. Aber auch für das Luſtſpiel war ſeine einfache, von natürlichem Humor durchdrungene Darſtellungsweiſe ganz geeignet, und ſein Paul Werner, Mack im „Königslieutenant", General Moritz im

„Pariſer Taugenichts“ werden viele Darſtellungen dieſer Rollen in ſpäterer Zeit hinter ſich laſſen. Daß freilich zuletzt ſeine Kraft nicht ausreichte, daß er deshalb ſich zuweilen der Schablone überließ, vermag ſeinem im Ganzen ehrenvollen Wirken nur geringen Abbruch zu thun. Fiſcher war einer der beſſeren Darſteller im Fache der Helden und Heldenväter, behandelte klaſſiſche Rollen mit beſonderer Pietät und war Meiſter in der Deklamation. Sein Abgang macht eine Lücke; es iſt zu wünſchen, daß er Rollen reſignirten Charakters ſeine Thätigkeit noch nicht entziehen und manchmal den Schauplatz ſeines Wirkens wieder betreten möge. Die Vorſtellung, welche ein Komité hieſiger Schriftſteller zum Beſten Gutzkow's im Neuſtädter Theater veranſtaltete, fand am 15. Mai ſtatt; gegeben „Das Urbild des Tartüffe“, mit unſerem Theaterperſonal ſehr gut beſetzt, und noch gehoben durch die bereitwillige Mitwirkung Emil Devrient's als Molière, während der gerade hier gaſtirende Friedrich Haaſe ſeinem Verſprechen, den Präſidenten zu ſpielen, wegen einer Indiſpoſition, welche ſein ganzes Gaſtſpiel plötzlich unterbrach, nicht nachkommen konnte. Die Vorſtellung erzielte eine außerordentliche Einnahme. Der Reinertrag war 1000 Thaler. Bezüglich Devrient's können wir nur ſagen, daß ſeine Friſche und Elaſtitizität in Haltung und Bewegung, ſeine freie Beherrſchung des Organs nicht nur zu bewundern, ſondern als Phänomen anzuſtaunen iſt; wenn nun Staunen die richtige Wirkung eines Kunſtwerks ſein ſoll, ſo ſteht Devrient allerdings noch immer auf der Höhe der Kunſt. — Haaſe's abgebrochenes Gaſtſpiel bot nur zwei Vorſtellungen, nämlich den „Königslieutenant“, dann „Ein Arzt“ und „Die beiden Klingsberg“. Was eine glänzende Virtuoſität in der effektvollen Benützung vorzüglicher Mittel zu leiſten vermag, was eine Reihe wohlberechneter Züge, deren Berechnung freilich oft offenbar wird, wirken kann, bietet Haaſe, ein früheres Mitglied unſerer Bühne in vollem Maße. Daß aber unter dieſem ſeinen Raffinement, welches wie ein glatter Firniß die ganze Leiſtung überzieht, die innere Wärme gelitten, daß namentlich das Gefühl einen merklich erkältenden Ausdruck angenommen hat, war bei dieſen vorgeführten Rollen nicht zu verkennen, wiewohl die beiden letzgenannten und beſonders der alte Klingsberg an das Gefühl weniger appelliren. —

Hervorragende Operngaſtſpiele waren die der Fr. Duſtmann-Meyer und des Hrn. Steger. Fr. Duſtmann trat in der Zeit vom 4. bis 19. Mai dreimal im Landes- und viermal im Neuſtädter Theater auf, und gab die Norma, Donna Anna, Margarethe (2 Mal), Fr. Fluth, Valentine und Jeſſonda. Das Publikum, welches die Erinnerung an die einſtige Primadonna unſerer Oper ſtets bewahrt hatte, fand die Befürchtungen, daß ihre Stimm-Mittel gelitten hätten, nur zum geringen Theile beſtätigt, und feierte beſonders ihre Donna Anna und Margarethe durch enthuſiaſtiſchem Beifall. Doch übten ihre vom Hauche echter Kunſt beſeelten Leiſtungen weit mehr Wirkung als Zugkraft aus; die einzige, ſehr beſuchte Vorſtellung waren die „Hugenotten“ am 17. Mai, wo neben Fr. Duſtmann auch Hr. Steger wirkte. Was die Darſtellungen der Fr. Duſtmann vor Allem auszeichnet, iſt die Verſchmelzung des Geſanges mit der Darſtellung; während ſie allen Anforderungen des Komponiſten gerecht wird, und alle techniſchen Schwierigkeiten mit jener Sicherheit löst, welche nur die Reife langen, ernſten Strebens verleihen kann, bemächtigt ſie ſich auch des ſchauſpieleriſchen Theiles ihrer Rolle, und führt dieſe mit treffendem Verſtändniß und ohne Uebertreibung durch. Im höchſten Maße gilt dies von ihrer Donna Anna. Wie ihre noch immer ſchöne und volle Stimme die Racheare mit dem Ausdrucke höchſter Leidenſchaft wahrhaft herzergreifend vorträgt, und ſich nicht blos mit dem korrekten Herabſingen begnügt, ſo weiß ſie durch ihre Mimik und Aktion zugleich das Geſungene dem Publikum noch mehr zum Verſtändniſſe zu bringen. Als Margarethe wirkte ſie ſchon bei ihrem Eintritte, wußte die kolorirte Arie vor dem Spiegel, die eigentlich aus dem Rahmen des Gretchen-Bildes heraustritt, dramatiſch zu beleben, und machte im Kerker durch den ergreifenden Vortrag der Reminiscenzen einen tief erſchütternden Eindruck. Im Allgemeinen hat ihre Geſangsweiſe eine höchſt ſeltene Höhe der Vollendung erreicht, die Stimme hat ihren ſüßen, lieblichen Timbre bewahrt, nimmt noch immer die hohen Lagen ohne große Schwierigkeit, entwickelt ein ſchön ausgeglichenes mezza-voce, und bekundet nur in der Tiefe eine gewiſſe Ermattung. Am ſchwächſten repräſentirt ſich die Koloratur. Ihre korrekteſten Leiſtungen waren unſtreitig Donna Anna und Jeſſonda. —

Hr. Steger ſang bisher den Raoul (2 Mal), Eleazer, Manrico, Herzog in „Rigoletto“, und zum erſten Male den Tannhäuſer. Auch er fand außer in „Hugenotten“ und „Tannhäuſer“ mehr Beifall als Publikum. Seine Dispoſition war diesmal eine ganz glückliche; beſonders gut bedachte er den Raoul. Als Tannhäuſer verwerthete er ſein noch kräftiges Organ möglichſt ökonomiſch, gab freilich dieſer ſtreng nordiſchen Figur einen mehr italie-

Digitized by Google

niſchen Anſtrich, wußte aber in den Enſembles und im Sängerkriege ſeine Routine zu bewähren. Immerhin bleibt dies ein Experiment. — Auf Hrn. Steger folgte Hr. Ferenczy. Abgeſehen von den Gäſten herrſcht in unſerer Oper noch immer kein ruhiger Zuſtand; von allen Debütanten ſind nur die Altiſtin Frl. Perechon, und der Tenor Hr. Neudolt engagirt. Neue Debüts eröffneten die Soubrette Fr. Holtzſtamm von Breslau als Aennchen im „Freiſchütz“ und der Baſſiſt Hr. Siehrs aus Gothenburg, als Komthur in der „Jüdin“. In der Poſſe wurde eine neue Lokalſängerin Frl. v. Kaler von Preßburg nach dreimaligem Auftreten in „Thereſe Krones“, „Leichte Perſon“ und „Verſchwender“ auf ein Jahr engagirt; der Geſang ſcheint beſſer als das Spiel, doch läßt ſich Routine nicht abſprechen. Demnächſt folgt ein Gaſtſpiel des Frl. Gallmeyer, welche für acht Partien 2000 fl. erhalten ſoll. Offenbach's „Schöne Helena“ lockt ein mäßiges, aber konſtantes Publikum an; „die ſchönen Georgierinnen“ werden einſtudirt.

Die von der Direktion angeſuchte Erhöhung der Abonnementspreiſe hat der Landesausſchuß mit Rückſicht auf das außerordentlich geſtiegene Aufwandserforderniß und die durch Etablirung des böhmiſchen Interimtheaters erwachſene Konkurrenz theilweiſe bewilligt. Hr. Direktor Wirſing hat, wie es heißt, für das vergangene Jahr eine Einnahme von 176,000 und eine Ausgabe von 216,000 fl. nachgewieſen. Hiernach wird das Jahres-Abonnement auf 272 Vorſtellungen für eine Loge erſten Ranges von 800 auf 900, zweiten Ranges von 640 auf 740, dritten Ranges von 415 auf 450, für einen Fauteuilſitz von 150 auf 204, für einen Sperrſitz von 100 auf 136, das Parterre-Entrée von 64 auf 105 fl. erhöht. Zugleich hielt aber der Landesausſchuß der Direktion ſämmtliche Mängel des Inſtitutes in ſcharfer, aber treffender Weiſe vor, und machte ihr namentlich die Kompletirung des Operperſonals, die Herſtellung eines angemeſſenen Repertoirs und die Abſtellung mancher Mißbräuche zur Pflicht. Es war dies eine eklatante, aber nicht überflüſſige Mahnung.

Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig.

Von Oscar Paul.

Zweite Hälfte der Gewandhauskonzerte.

Da wir in dieſem Berichte die letzten zehn Gewandhauskonzerte und die übrigen Hauptvorkommniſſe unſeres Muſiklebens in der ganzen Saiſon überſichtlich zuſammenfaſſen wollen, ſo richten wir unſer Augenmerk zuerſt wiederum auf die im Gewandhaus zu Gehör gebrachten Orcheſternovitäten, von denen im 12. Abonnementkonzert „Allegro, Menuetto und Rondo finale“ von William Sterndall Bennett unter Direktion des Komponiſten zur Aufführung gelangten. Der genannte Tonſetzer war bekanntlich Schüler und Freund Mendelsſohn's, und dieſes ſein Vorbild iſt ihm dermaßen nach Inhalt und Form in's Fleiſch und Blut übergegangen, daß wir ſein eigenes Werk nur als ſehr geſchickte und fein ausgearbeitete Reproduktion Mendelsſohn'ſcher Denkweiſe bezeichnen müſſen. Der Beifall war von Seiten der zahlreichen Engländer und ſonſtigen Freunde des Tonſetzers ein ungewöhnlich rauſchender. Als zweite Orcheſternovität hörten wir im 13. Konzert eine theilweiſe lärmend inſtrumentirte und formell nicht gerade geſchloſſene „Ouvertüre und belgiſche Nationalhymne“ von Vieuxtemps. Die Gedanken in dem beregten Tonſtücke wären einer beſſeren, geſchloſſeneren Durcharbeitung werth geweſen, obwohl im Einzelnen mancher geſchickt angebrachte Orcheſtereffekt wirkſam hervortrat. Das Publikum wurde aber von dieſen bemerkenswerthen Einzelnheiten in keiner Weiſe berührt und zollte dem Werke auch nicht die geringſte Theilnahme.

Eine freundlichere Aufnahme bereitete man der im 16. Konzerte zur Aufführung gelangten Suite in fünf Sätzen (Introduktion und Fuge, Menuett, Adagietto, Scherzo und Marſch) von Joachim Raff. Mit der Thätigkeit Raf's nicht unbekannt, können wir dieſem ſein gearbeiteten, in der Erfindung nicht beſonders originellen, aber intereſſant und nobel gehaltenen Werke einen hervorragenden Platz unter den theilweiſe bedeutenderen theilweiſe flacheren Schöpfungen dieſes Komponiſten zuerkennen. Von packender Kraft iſt zwar kein einziger der genannten Sätze; in allen finden wir jedoch eine reizvolle, nicht unnatürliche Harmonik und eine von eingehenden Studien zeugende Rhythmik. Die Fuge erſchien uns in ihrer geringen Einheitlichkeit und ſaftloſen Melodik am ſchwächſten, wogegen wir dem Scherzo als dem am meiſten gelungenen Stücke den uneingeſchränkteſten Beifall zollen müſſen. Auch das zweite und dritte Stückchen (Menuett-Adagietto) enthalten intereſſante Züge ohne beſondere Tiefe, und der Marſch iſt jedenfalls glänzend genug, um das Ganze recht ſchwungvoll abzuſchließen. Leider klingen nur etwas ſtark inſtrumentirte Sätze in unſerem kleinen, reſonanzvollen Gewandhausſaale weniger gut, weßhalb man wohl

Digitized by Google

im Allgemeinen zu einer ungünſtigeren Kritik über dieſen Marſch geführt worden iſt. Als letzte Novität brachte uns das 19. Gewandhauskonzert die erſte Symphonie von Waldemar Bargiel aus Köln. Da dieſe Symphonie in nicht ferner Zeit dem Vernehmen nach bei Breitkopf und Härtel im Druck erſcheinen und ſomit zu eingehenderer Würdigung Gelegenheit darbieten wird, ſo können wir uns auf Angabe des Eindrucks beſchränken, welchen das Werk nach einmaligem Hören auf uns gemacht hat. Vor allen Dingen waren es geſchloſſene, von wohlthuendſter Logik durchzogene Symphonieſätze, deren Ausführung dem Orcheſter unter der energiſchen Leitung des Komponiſten im Allgemeinen ſehr wohl gelang. Dieſe Geſchloſſenheit der Form hat Hr. Bargiel nicht allein durch melodiſche Fortſpinnung der Motive in den einzelnen Sätzen, durch Zuſammenſtellung wirkſamer Gegenſätze und durch gedrängten Fluß in der Harmonik und Rhythmik erreicht; ſondern er hat auch bei dieſem harmoniſchen Fluſſe eine ſo fein durchdachte, auf Bach'ſchem Grunde erwachſene Kontrapunktik angewendet, daß wir der Kompoſition nicht blos als erſter von dieſem Autor vollendeten Schöpfung ſolcher Gattung, ſondern als einem ſymphoniſchen Kunſtwerk überhaupt die vollſte Berechtigung zuerkennen müſſen. Die Erfindung der Motive tritt allerdings nicht überall als ganz eigenartig hervor; doch gibt das ganze Werk immerhin die Gewähr der reichen Entfaltung des an ſich ſo bedeutenden Talentes, wie es Bargiel in ſeinen Werken durchaus bekundet. Die Aufnahme dieſer, wie wir meinen, bedeutendſten Orcheſter-Novität in der ganzen Konzertſaiſon war wiederum freundlich, oder nicht ſo ſehr, als es der Komponiſt eigentlich verdient hätte. Außerdem hörten wir folgende Symphonien in den letzten zehn Abonnementkonzerten: von Haydn: G-dur Nr. 7 in der Bote und Bock'ſchen Ausgabe; von Mozart: D-dur ohne Menuett; von Beethoven: Nr. 1, Nr. 5, Nr. 8 und Nr. 9, wobei zu bemerken iſt, daß man im letzten Konzert die erſte und die neunte Symphonie des großen Tonſchöpfers zur Aufführung brachte, wodurch an einem Abende der Anfang und das Ende des ſymphoniſchen Schaffens unſeres hohen Meiſters uns vor die Seele gerückt wurden.

Ferner exekutirte das Orcheſter Mendelsſohn's Symphonie Nr. 3 A-moll und Schumann's Es-dur-Symphonie (Nr. 3 in 5 Sätzen), und wollen wir gern zugeſtehen, daß dieſe Werke, ſowie die ſogleich zu nennenden Ouvertüren ꝛc. der Hauptſache nach partiturgerecht reproduzirt wurden, obſchon das allzuhäufige Ueberhaſten des Tempo's hier wiederum zu tadeln iſt, dabei auch nicht verſchwiegen werden kann, daß der durch Julius Rietz erhaltene Mendelsſohn'ſche Geiſt den älteren Orcheſtermitgliedern zwar jetzt noch unvertilgbar im Herzen lebt, daß aber auch die jüngeren Mitwirkenden durch energiſche, geiſtvolle Führung des Taktſtabes zu echt künſtleriſchem Verſtändniſſe gebracht werden möchten.

Die zu Gehör gebrachten Ouvertüren waren alſo: von Cherubini zum „Waſſerträger" und zu „Medea"; von Beethoven zu „Leonore" Nr. 3 und Op. 124 in C-dur; von Weber zu „Preciosa" und zu „Oberon"; von Spohr zum „Alchymiſt", und von Mendelsſohn zum „Sommernachtstraum", wonach wir noch einen Cherubini'ſchen Marſch zu nennen haben, welcher der 3. Meſſe dieſes Meiſters vorgedruckt iſt. Von Chorwerken wurde uns im 11. Konzert Mendelsſohn's achtſtimmiger Chor a capella, auf den Cantus firmus Luther's „Mitten wir im Leben ſind" komponirt, ſo vorgeführt, daß wir lieber gewünſcht hätten, der Geſang wäre ganz unterblieben. In der That haben wir kaum geglaubt, daß unſer Chor ſo ſchwach beſtellt ſei, wie wir ihn in beſagter Ausführung kennen lernten. Woher kommt aber dieſe Schwäche? Vor allen Dingen liegt es an den mangelhaften Kräften, welche in den Frauenſtimmen der Direktion zu Gebote ſtehen. Der Alt hat ſo wenig Stimmfähigkeit aufzuweiſen, daß faſt keine einzige Soloſtelle (wir ſprechen im Allgemeinen), kein kräftiger Einſatz mit Präziſion zur Erſcheinung kommt. Auch der Sopran läßt ſo viel in reiner Intonation zu wünſchen übrig, daß wir auch hier nur einigen Stimmen eine gewiſſe, für den Chorgeſang nöthige Bildung zutrauen dürfen, während andere theilweiſe vielleicht zu wenig geſchult ſind, um das Enſemble fördern zu können. Die Männerſtimmen ſind, wenn nicht Studentenferien eintreten, größtentheils durch geübte, ſtimmkräftige Sänger vertreten, die ſich im Paulinerverein zu muſikaliſcher Sicherheit herangebildet haben. Was nützt es jedoch, wenn die Männerſtimmen rein, und die Frauenſtimmen unrein ſingen, und wenn im Forte die erſteren eine größere Klangfülle entwickeln, als letztere? Kommt eine Orcheſterunterlage hinzu, dann mag es immerhin noch gehen; man bedenke aber dieſe ſtörende Ungleichheit im a capella-Geſange! So ſchwer es nun allerdings iſt, mit ſolchen Kräften ein würdiges Enſemble herzuſtellen, ſo könnte man doch Manches erreichen, wenn man im a capella-Geſange zahlreichere Uebungen vornehmen

wollte. Bei dieſen Uebungen würden namentlich die Werke der alten Italiener und Niederländer zu berückſichtigen ſein, weil gerade bei Ausführung ſolcher Kompoſitionen das reinſte Intoniren jeder einzelnen Stimme und die gleichmäßigſte Uebereinſtimmung aller Stimmen vorhanden ſein müſſen, wenn der ganze Geſang wirklich anhörbar zur Erſcheinung kommen ſoll. Freilich wäre es auch ſehr wünſchenswerth, daß aus den ſpäter zu nennenden Chorvereinen die beſten Stimmen ausgewählt und zur Herſtellung eines guten Enſemble's für das Gewandhaus verwendet würden. So lange aber keine Einigkeit vorhanden iſt, kann zu einer ſolchen Auswahl nicht einmal der Verſuch gemacht werden.

Wenn wir hier bei Beſprechung dieſes a capella-Chores etwas ſcharf geurtheilt haben, ſo möge man bedenken, daß an unſer Gewandhaus immer nur die höchſten Anforderungen geſtellt werden dürfen, da das ſobenannte Inſtitut nur Konzerte erſten Ranges bieten will und auch bieten muß, wenn es ſeinen alten Ruf zu bewahren gedenkt.

In etwas beſſerer Ausführung hörten wir in demſelben Konzerte zwei Kirchengeſangsſtücke mit Orcheſter von Moriz Hauptmann, deſſen Vollendung in der formvollen Satzſchönheit bei der Reproduktion dieſer kirchlich tief empfundenen Tonſtücke: „Und Gottes Will' iſt dennoch gut", und „Nicht ſo ganz wirſt meiner Du vergeſſen", zur Freude eines jeden Konzertbeſuchers wieder ſo klar hervortrat.

In kraft- und faſtloſer Ausführung hörten wir Robert Schumann's Werk: „Das Paradies und die Peri" im 18. Konzert. Bei Erwähnung dieſes Tonwerks, eines der ſchönſten aus Schumann's Feder, ſei hier beiläufig auch die Urſache mitgetheilt, warum der Text zu dieſer Kompoſition, wie ihn Schumann benützte in vielen Punkten von der Originaldichtung des Thomas Moore abweicht.

Robert Schumann verfaßte nämlich eine Skizze, in welcher er nur den ganzen Gang der Handlung im Allgemeinen und den Charakter der einzelnen Nummern durch kurzgefaßte Andeutungen nebſt Beiſetzung einiger Metren für die Chöre verzeichnete. Dieſe Skizze übergab er dem Dichter Adolf Böttger in Leipzig, mit dem Erſuchen, die Anfertigung der ganzen Dichtung zu übernehmen. Letzterer willfahrte auch dieſem Erſuchen, und verfaßte das im Weſentlichen uns vorliegende Gedicht, in welches Robert Schumann nur wenige Ausdrücke zum Theil nach der Angabe Hermann Marggraff's, zum Theil nach eigenem Gutdünken hineingeſchoben hat. Die Vergleichung der jetzt vorliegenden Partitur mit der Schumann'ſchen Skizze ergibt eine intereſſante hiſtoriſche Analyſe.

Wie ſchon erwähnt, war die Ausführung der ſchönen Tonſchöpfung in keiner Weiſe dem Schumann'ſchen Geiſte entſprechend. Die Soprane waren nicht allein ohne jedwede Klangfülle, ſondern ſie diskantirten auch noch mit trauriger Konſequenz. Ebenfalls ungenügend zeigte ſich der Alt, in welchem zuweilen ein paar Knabenſtimmen unangenehm vorſchrieen. Ueberhaupt müßte die Verwendung von Knabenſtimmen nur mit der weiſeſten Rückſicht auf die wenig ausgiebigen Frauenſtimmen geſchehen. Die Männerſtimmen ſchienen in dieſer Aufführung ebenfalls nicht gut vorbereitet zu ſein, da wir ſo häufig Unregelmäßigkeiten in den Einſätzen wahrnehmen mußten. Das Orcheſter that größtentheils ſeine Schuldigkeit, konnte aber das Enſemble auch nicht zu weiterer Höhe emporheben, zumal Frl. Melita Alvsleben ſehr unglücklich disponirt war und nur mit größter Anſtrengung die Partie der Peri zu Ende führen konnte. Ebenſo wenig genügten auch die anderen Soliſten, deren ſpezielle Erwähnung wir hier nicht für nöthig halten.

In Bezug auf die Chorleiſtungen müſſen wir zum Schluſſe noch die Ausführung des letzten Satzes aus Beethoven's 9. Symphonie berühren, welche ebenfalls nicht allenthalben gelungen genannt werden konnte. Die Sopranſolopartie wurde zwar von Frl. Scheuerlein beſſer als in der Probe geſungen; eine Sängerin jedoch, welche in einer von Fr. Schumann gegebenen Soirée das Lied „Er der Herrlichſte von allen" aus „Frauenliebe und Leben" techniſch nicht bewältigen konnte, dürfte ſelbſtverſtändlich im Gewandhauskonzert keine ſo ſchwierige Partie übernehmen. Man möge doch dieſer jungen, talentvollen Dame Zeit laſſen, ihr Talent zu üben und durch genügende Studien gehörig vorzubereiten. Hr. Hill (Baß) war vortrefflich; Hr. John (Tenor) und Fr. Pögner konnten genügen. Die Chöre waren nur mittelmäßig.

Von Klavierſpielern trat nach Weihnachten zuerſt Hr. Guſtav Satter auf, und zwar ſpielte derſelbe im 12. Konzert das Beethoven'ſche G-dur-Konzert in der Weiſe, daß wir unſer zuletzt gefälltes Urtheil über das Beethoven-Spiel dieſes Virtuoſen leider nicht vollkommen zurücknehmen und ihn gegen die heftigen Angriffe einiger Blätter nicht vertheidigen können. Zwar ſpielte er das genannte Konzert durchaus korrekt und in den Pianoſtellen auch mit der nöthigen Feinheit. Es

Digitized by Google

zeigte ſich aber in den mit gleichmäßiger Fingerkraft auszuführenden Tonleiterpaſſagen und gebrochenen Accordgängen eine gewiſſe Schwäche des 4. und 5. Fingers, welche ſeine Leiſtung nach techniſcher Seite nicht bis zur Vollendung kommen ließ. Auch war die Auffaſſung zum Theil den Intentionen des Tonſchöpfers nicht entſprechend, indem der Repeodueent an manchen Stellen ein ungehöriges, virtuoſes Element aus der Liſzt'ſchen Schule zur Anwendung brachte; ſo z. B. führte er die mit den Fingern der rechten Hand zu ſpielenden Triller im erſten Konzertſatze mit den Zeigefingern beider Hände aus, wodurch eine für andere Zwecke wohl ganz paſſende, an dieſem Orte aber unberechtigte Klangwirkung erzeugt wurde. Es iſt kaum glaublich, wie ein ſo hervorragend begabter Künſtler, der in bereits beſprochener Abendunterhaltung des Konſervatoriums durch den Vortrag von Tonſtücken anderer Meiſter eine wirklich eminente Leiſtungsfähigkeit an den Tag legte, ſo wenig inneren Sinn für Beethoven's Schöpfungen haben kann. Die Improviſationen, welche Hr. Satter an beſagtem Abend zu Gehör brachte, gelangen ihm weniger gut, als es ſonſt häufig in Privatkreiſen der Fall war, weßhalb ſich dieſelben in Rückſicht auf die früher erwähnte außerordentliche Begabung des Hrn. Satter auch in dieſem Punkte einer genaueren Beſprechung entziehen.

Hrn. Satter folgte im 14. Konzert Frl. Anna Mehlig aus Stuttgart, deren Leiſtungen die ſolideſte Schule erkennen ließen. Die gleichmäßige Elaſtieität der einzelnen Finger, die unfehlbare Sicherheit in Sprungpaſſagen, die vollendete Ausbildung des Legato- und Staecato-Spieles ſichern der Künſtlerin die techniſche Herrſchaft über die ſchwierigſten Tonſtücke aus jedee Schule. Sowohl aus den Vorträgen im erwähnten Konzert, als auch beſonders aus ſpäteren Leiſtungen in der Euteepe erkannten wir aber, daß es zur Zeit unſerer Künſtlerin noch an Tiefe der Auffaſſung gebricht und daß überhaupt alle Vorträge noch den Stempel des ſchulmäßigen Eingelernthabens an ſich tragen. Mit einem Worte, es fehlt der geniale Schwung; ob Frl. Mehlig denſelben jemals erhalten wird, wollen wir dahingeſtellt laſſen, und es ſei daher nur erwähnt, daß die Künſtlerin mit ihrer gelennzeichneten Solidität das zum Studium ſehr nützliche, im Konzert aber gegenwärtig weniger genießbaee H-moll-Konzert von Hummel, ferner ein flaches, poeſieloſes Tonſtück ohne beſonders geſchicke Faktur von Siegmund Lebert (Präludium, Fuge und Choral) und eine ungariſche Rhapſodie von Liſzt an jenem Abende mit größtem Beifall zum Vortrage brachte. Die Reihe der Violiniſten eröffnete Hr. Konzertmeiſter David im 11. Konzerte, und zwar ſpielte der ausgezeichnete Künſtler ein Konzert D-dur von Mozart (Manuſkript), deſſen Schönheit ſchon von Otto Jahn hinreichend gewürdigt iſt. Im Jahee 1775 zu Salzburg komponirt, war das Konzert für die Oeffentlichkeit ein todtes Werk, und es muß daher Hrn. David als beſonderes Verdienſt angerechnet werden, dieſes herrliche Tonſtück voll Anmuth, Feinheit und Eleganz der Vergeſſenheit entzogen zu haben. Der Vortrag dieſes Konzertes mit eingelegten, uns ſehr zuſagenden Cadenzen des Reproduzenten war durchaus in jeder Weiſe muſterhaft, wie überhaupt Hr. David im Spiele klaſſiſcher Sachen wenige Rivalen haben dürfte. Seinen großen Ton und die würdige, den klaſſiſchen Schöpfungen entſprechende Auffaſſung, gepaart mit der ſauberſten, bis in die kleinſten Details ausgearbeiteten Technik, bekundete unſer Künſtler auch in der Ausführung von drei für die Violine mit Klavierbegleitung arrangirten Tonſtücken aus der 5. Cello-Suite von Joh. Seb. Bach, für welche Leiſtung ihm ebenſo, wie nach dem Mozart'ſchen Konzerte der rauſchendſte Beifall gezollt wurde.

Im 13. Konzert machte uns wiederum ein Mitglied unſeres Orcheſters, Hr. Röntgen, eine rechte Freude durch den techniſch fertigen und ſehr geſchmackvollen Vortrag des Mendelsſohn'ſchen Violinkonzertes, für welchen er den lebhafteſten Dank ſeiner Kollegen und der geſammten Zuhörerſchaft erntete.

Auch Joachim begeiſterte das Gewandhauspublikum durch Vorträge Spohr'ſcher und Bach'ſcher Stücke, und namentlich durch letztere erregte der gefeierte Künſtler einen ſolchen Enthuſiasmus, daß er auf nicht endenwollenden Applaus noch einige Stücke von Bach in der vollendetſten Weiſe interpretirte. Mit einem neuen Violinkonzert in G-dur (Manuſkript) konnte unſer Künſtler jedoch keine durchſchlagende Wirkung erzielen, weil er in ſeiner Kompoſition allzuwenig melodiſche Kraft und allzugeringen Glanz in der Prinzipalſtimme entwickelt hat, obwohl durchweg in Behandlung der Motive und der orcheſtralen Mittel der vorzügliche Muſiker zu erkennen iſt, deſſen Streben immer nur dem Edlen in der muſikaliſchen Kunſt huldigt. Als einen ſehr tüchtigen Geiger lernten wir Hrn. Joſeph Walter (Hofmuſiker aus München) im 17. Konzert kennen, deſſen edlee, wenn auch nicht hervorragend großer Ton und deſſen noble, fein ſchattirte Ausdrucksweiſe die lebhafteſten Sympathien hervorriefen. Namentlich gefiel uns ſeine individuelle Auffaſſuug des Spohr'ſchen G-dur Konzertes,

Digitized by Google

abwahl er mit einer ſchon ſchwungvaller gehörten Kaprice van Vieuxtemps noch durchſchlagendere Wirkung erzielte.

Der letzte Violiniſt war der uns van früherher in beſter Erinnerung lebende Virtuos Hr. Auguſt Kömpel aus Weimar, welcher zu den beſten Schülern Spahr's zählt und auch im Beſitze der ſchönen Violine ſeines Lehrers iſt. Es iſt waahl mäglich, daß ſein Auftreten im 19. Gewandhauskonzert von einiger Indisposition begleitet war, da uns ſein Vartrag der Geſangsſcene van Spahr und der Beethoven'ſcher G-dur-Ramanze nicht in derjenigen techniſchen Vollendung und geiſtigen Vertiefung hervarzutreten ſchien, wie es bei früheren Leiſtungen der Fall war. Die immerhin ſehr ſchätzenswerthe Ausführung genannter Tanſtücke erhielt aber vam Publikum den lebhafteſten Beifall, waelchen wir gern als vollkammen gerechtfertigt anerkennen.

Außer den genannten Inſtrumentalvirtuaſen traten noch der vorzügliche Klarinettiſt Hr. Landgraf und der Haruiſt Hr. Gumpert, beide Mitglieder unſeres Orcheſters, mit ſa glänzendem Erfalge auf, daß wir den ſtrebſamen Künſtlern aus vollem Herzen gratuliren dürfen. Erſterer, ſchan ſeit Mendelsſahn's Direktion eine Zierde unſeres Orcheſters, trug ein Kanzertſtück van Weber mit ſeinem ſympathiſchen, weichen und doch valleu Tone und ſeiner glänzenden Technik zur Freude aller Zuhörer in der geſchmackvallſten Weiſe vor und Hr. Gumpert entfaltete die bei ſeinem ausgezeichneten Lehrer, Hrn. Lindner, genaſſene Schule äußerſt vartheilhaft. Letzterer hat ſich bereits wegen vorgerückten Alters an das Pult des zweiten Harns geſtellt, wo er nun mit der eifrigſten Gewiſſenhaftigkeit die Fartſchritte ſeines Schülers überwacht, und es iſt in der That ein ſchänes Bild in unſerem praktiſchen Muſikleben, dieſe beiden wackeren Haruiſten in ihrer wechſelſeitigen Strebſamkeit zu beobachten. Leider werden ſalche Bilder van Fachblättern viel zu waenig beachtet, und dach gehört es zu den Aufgaben derſelben, eine ſalche aus inneren, natürlichem Antriebe heraorgegangene Thätigkeit durch öffentliche Anerkennung nähren und fördern zu helfen. Unter den Sängerinnen, welche in der zweiten Saiſonhälfte im Gewandhausſaale aufgetreten ſind, haben wir nur wenige aan wirklicher Bedeutung zu erwähnen. Frl. Cäzani Gaſtaldi aus Paris trug mit noch ziemlich ungeſchulter Altſtimme, aber mit Wahlklang und talentvaller Auffaſſung im 12. Kanzert eine Arie aus „Semele“ van Händel und den „Wanderer“ von Schubert var und erntete für den Vartrag des letztgenannten Liedes Beifall und Hervorruf. — Einen vorwiegend günſtigen Eindruck machten auf uns im 13. Kanzert die Vorträge van Fr. Paſſy-Karnet aus Wien, deren ſchöne echt muſikaliſche Auffaſſung in der Reproduktion von zwei Arien aus der „Schöpfung“ und aus „Euryanthe“, ſowie van zwei Liedern von F. Schubert und Alieneff, zu wirkſamſter Geltung gelangte. Bei ſchneller Verbindung der Klänge und namentlich bei Ausführung des Trillers bemerkten wir jedoch eine nicht immer vollkammene Gleichmäßigkeit und Sicherheit, ſawie auch zuweilen einige Intanationsſchwankungen, welche Schwächen vielleicht durch eine den eigenen Studien hinderliche Lehrthätigkeit hervorgerufen warden ſind. Im Ganzen können wir aber mit Zuverſicht ausſprechen, daß die zwar nicht mehr den Vollbeſitz einer jugendlich kräftigen Stimme behauptende Künſtlerin doch zu den muſikaliſchſten Sängerinnen gehört, welche im Gewandhausſaale das Publikum zu lebhaften Acclamationen begeiſtert haben.

Mit ebenfalls ganz ausgezeichneteu Verſtändniſſe und mit der edelſten Empfindung entfaltete im 15. Konzert Fr. Amalie Joachim im Vortrage des Recitatives und der Arie aus „Theadora“ van Händel: „Der Mand wirft den Walkenſchleier aus“ und der Arie aus Titus „Deh per questo instante solo“ ihre ſchöne Altſtimme, deren Vorzüge wir ſchou früher einmal in dieſen Blätteru erwähnen kannten. Auch durch zwei Lieder von Schubert „Memnon“ und „der Lindenbaum“ erquickte die immer den wahren, künſtleriſchen Adel bewahrende Sängerin jedes für gute Muſik empfängliche Herz aus der Zuhörerſchaft.

Iu dem falgenden 16. Konzert trat das ſchon erwähnte Frl. Preßler aus Berlin als Saloſängerin auf, und fanden wir bei derſelben wiederum eine recht wahlklingende Altſtimme und talentvalles Erfaſſen ihrer Aufgaben. Die Technik iſt aber nach durchaus zu wenig ausgebildet, um bei uns im Gewandhauſe Siege erringen zu können. Der Tan liegt nicht varn, ſondern klingt noch gaumig und iſt auch ein waenig von der Luftſtrömung in die Naſe beeinträchtigt. Hierzu tritt unebene Klangverbindung, ſo daß alſo van künſtleriſchem Fertigſein noch nichts geſagt waerden kann. Ueberhaupt iſt es eigenthümlich, daß uns aus der Berliner Geſangsſchule bisher nicht viel Hervorragendes bekannt geworden iſt, obwohl man aus unſeren Berichten die Bekanntſchaft mit mehreren in Berlin gebildeten Sängerinnen erſehen dürfte. Ueberhaupt hat uns die „Stadt der Intelligenz“, wahlverſtanden, aus ihrer Schule, ſeit ſieben Jahren weder

einen Künſtler noch eine Künſtlerin von wirklich ſehr hervorragender Bedeutung geſendet, wir müßten denn Hrn. de Ahna (Violiniſt) ausnehmen, obwohl auch dieſer königl. preuß. Kammermuſiker mit mehreren Geigern unſeres Konzertorcheſters nicht rivaliſiren kann. Nach dieſer beiläufigen Bemerkung iſt nur noch zu erwähnen, daß Frl. Prrßler aus Händel's „Herakles" die Arie: „Verzeihung edler Sieger" und aus Gluck's „Orpheus" die Arie: „Ach, ich habe ſie verloren" mit nur ſehr mäßigem Erfolge geſungen hat.

(Fortſetzung folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

25.—31. Mai: „Ernani". — „La Cenerentola" (2 Mal). — „Il Trovatore". — „Il barbiere di Siviglia". — „La forza del destino". — Scenen aus: „La Cenerentola", „Il ballo in maschera", „La Favorita", „Il Giuramento", „Tutti in maschera". — „I Lombardi" und „Il barbiere".

Die letzte Vorſtellung zum Vortheile des Penſionsfonds.

Die Italiener haben vor ihrem Scheiden mit der endlich zu Stande gebrachten „Cenerentola" noch einen letzten Verſuch gemacht, die Flauheit der Saiſon zu bannen, die heuer nur ſehr ſporadiſch erwachende Theilnahme des Publikums wieder anzufachen. Die „Cenerentola" übte denn auch ziemliche Zugkraft, die Sänger konnten ſich an dem bereits ſeltenen Anblick eines nahezu vollen Hauſes erlaben. Die Vorſtellung ſtand indeſſen bei weitem nicht auf der Höhe der vor circa acht Jahren von Eckert dirigirten. Die mannigfachen Hinderniſſe, welche die Aufführung wochenlang verzögerten, mögen auch Hrn. Deſſoff verhindert haben, dem Enſemble alle, namentlich den ungemein heiklichen mehrſtimmigen Sätzen ſo überaus nothwendige Sorgfalt zuzuwenden, wovon manche kleine Schwankung und der Mangel an feinen Piano's und ſchön geſteigerten Creſcendo's (ſchon in der Ouvertüre) Zeugniß gab. Auch litt die weibliche Hauptpartie immerhin darunter, daß ſie, ſtatt von einer Altiſtin, von einer, wenn auch in ihrem Bereich trefflichen Sopraniſtin geſungen wurde, und die Tenorpartie unter den Intonationsfehlern des Hrn. Guidotti, wenn derſelbe auch ſo Manches ganz hübſch vortrug. Frl. Artôt kann natürlich für ihren Stimmcharakter nicht verantwortlich gemacht werden, und ſoweit es einer Sopraniſtin, welcher übrigens auch tiefere Töne zu Gebote ſtehen, möglich iſt, genügte ſie allen Anforderungen. Sie ſpielte mit der ihr eigenen routinirten Nonchalance, wie ſie auch ſo viele ihrer Paſſagen nur „du bout des lèvres" gleiten läßt. Manche Kadenz dagegen, namentlich in den Arien, war wieder wahrhaft brillant ausgeführt, die Intonation glockenrein, die Betonungen, Nüancirungen ꝛc. von der beſten Methode und feinem Geſchmack geleitet, die Grundfarbe der ganzen Leiſtung eine durchweg diſtinguirte (deren franzöſiſcher Typus uns übrigens für den bezeichnenden Gebrauch ſo vieler Fremdwörter entſchuldigen mag).

Hr. Everardi, der von früher her bekannte treffliche Dandini, ſchien ſeine Entrata nicht mit ſo guter Laune und ſo flüſſiger Koloratur zu beginnen, wie vor Jahren; im Verlauf der Vorſtellung jedoch glänzte er wie ehedem durch muſterhafte muſikaliſche Ausführung, charaktervolles Spiel und einheitliche Haltung der ganzen Leiſtung.

Ihm zur Seite im berühmten Buffo-Duett bewährte ſich Hr. Fioravanti mit beſtem Erfolg. Auch ſeine Eingangsarie ſang und ſprach er komiſch und doch maßvoll genug. In den heiklichen, undankbaren Schweſterrollen bewährten ſich die Frl. Ditlner und Siegſtädt als ganz tüchtige Schülerinnen. Als Atidoro genügte auch Hr. Mileſi.

Wenige Tage ſpäter ſchloſſen die Vorſtellungen mit einem Paſticcio ziemlich klanglos, ohne gar lebhafte Sehnſucht nach der Wiederkehr einer ähnlich organiſirten Stagione zurückzulaſſen.

An der Wien.

Am 27. Mai zum erſten Mal: „Der Wildſchütz und die Sennerin", Charakterbild in 1 Akt von Saville. Muſik von Conradi. — „Der geheimnißvolle Dudelſack", heroiſch-kom. Oper in 1 Akt. Muſik von Juſtus Sixtus (J. Hopp).

Zum Vortheile des Hrn. Rott.

7. — Das erſte Stückchen macht Anſpruch auf Gemüthlichkeit und auf derben Spaß, auf charakteriſtiſche Schilderung der Volksſitten und auf Effekt. Es nimmt ſogar plötzlich einen Anlauf zum Tragiſchen, den es aber eilends wieder aufgibt, um roſig abſchließen zu können. Alles das geſchieht aber auf theils ſehr gewöhnliche, mitunter ſogar gemeine, theils ſehr überſtürzte Weiſe, ſo daß man es dem Publikum nicht verdenken konnte, wenn es ſich weder erwärmt, noch erheitert, weder erſchreckt, noch beruhigt, überhaupt nicht befriedigt

Digitized by Google

fühlte. Das Stückchen wäre übrigens noch leidlich durchgekommen, wenn etwa Hr. Swoboda den wilden, und dann doch so zahmen Sepp gespielt und gesungen hätte. Mit Hrn. Blasel's Darstellung konnte man allenfalls Geduld haben; er gab sich alle Mühe und störte nicht; sein Distoniren aber verschaffte ihm und mittelbar dem Stück eine entschiedene Niederlage, so daß eine plötzlich wie aus süßen Träumen erwachte Klaque kaum noch einen Schluß-Hervorruf durchsetzen konnte, welche dem Frl. Stauber zu gute kam. Frl. Stauber sang und spielte übrigens recht frisch und wirksam, namentlich schien der heitere Theil der Rolle ihr zuzusagen.

Die zweite Novität, die sich länger als die erste auf dem Repertoir erhielt, ist ihrer Beschaffenheit nach als Fastnachtsscherz zu betrachten. Für einen solchen war es denn auch gar nicht übel, — wenn unseren Volksdichtern nun schon einmal für die auf der Bühne handelnden Personen nichts mehr einfällt — die Handlung in's Orchester zu verlegen, Hrn. Swoboda als Kapellmeister-Komponist fungiren zu lassen und der also vorzuführenden „Oper" eine parodistische Färbung zu geben. Nur hätten die bei solcher Gelegenheit loszulegenden Späße witziger und die Musik wirksamer sein können. Letztere war freilich von Hrn. Hopp mit vielem Geschick zusammengestellt; allein man fragt sich: wozu jetzt noch eine Parodie des „Tannhäuser", die doch in musterhaftester Form schon dagewesen ist, wozu Lärmstücke, die mehr Nachahmungen als Parodien der italienischen Schreibart sind; wozu endlich verwässerte Offenbachiaden ohne rechte Pointe und besonders ohne musikalische Würze?

Die HH. Rott, Swoboda, Blasel (diesmal als stummer Sänger ganz am Platz), dann Frl. Stauber als recht ergötzlicher naiver Liebhaber gaben sich alle Mühe, um so viel Spaß wie möglich in die ihnen anvertrauten Schablonen hineinzutragen. Doch zündeten nur ganz vereinzelte Stellen, und die Moral der ganzen Geschichte dürfte doch die sein, daß man uns endlich mit den wohlfeilen Parodien und witzlosem Unsinn verschonen möchte. Wenn sich auch die Talentlosigkeit auf den Kopf stellt, so bleibt sie doch immer, was sie ist.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Frl. Müller. Hr. Niemann als Rienzi. Balletfragen. „Le supplice d'une femme". Vorstadtnachrichten). Im k. Schauspiel wußte Fel. Müller, bereits engagirt, sich mit zwei neuen Rollen: Fr. v. Lucy in dem bekannten neueinstudirten Lustspiel „Die junge Pathe", und Leopoldine v. Strehlen in Töpfer's „Bestem Ton" freundlicheren Beifall zu erwerben. Die Behandlung ihrer Aufgaben kennzeichnete im Allgemeinen etwas zu sehr das Anempfundene. Die k. Oper brachte mit reichem Erfolg neueinstudirt R. Wagner's „Rienzi", der, vor 18 Jahren zum ersten Male mit Hrn. Pfister gegeben, damals schnell wieder verschwand. Hr. Niemann sang und spielte die ermüdende Titelpartie mit ritterlich begeistertem Ausdruck, mit Energie und maetiger Fülle des Tons, wie man ihn in diesen Räumen weder gehört, noch gesehen hatte. Wacker standen dem Haupthelden dieses Abends — hie und da hätten wir eine mindere Derbheit an ihm gewünscht — zur Seite die Damen Barn (Adriano), Harriers (Jeene), die HH. Solomon (Colonna), Fricke (Raimondo), Betz (Orsini). Frl. Horina gastirte als Agathe im „Freischütz", und ward schon engagirt. Die Petersburger Tänzerin Fr. Petipa begann als Gloriette in dem Ballet „Der Markt" ein Gastspiel, und erregte wieder durch ihre Kunst, besonders durch die Grazie und Eleganz ihrer Armbewegungen, den Enthusiasmus der Tanzfreunde. Unser Ballet liegt jetzt in einer Krise. Sollen oder wollen Gäste nicht in „Flick und Flock", „Saedanapal" ꝛc. auftreten, so stehen andere Ballete kaum zur Verfügung. Welche Ursachen influiren wohl am meisten auf das Gastspiel einer Tänzerin, wie das der Fr. Petipa, der es nicht gelingen will, etwas Neues dem Publikum vorzuführen? Die Wilhelmstadt gab zur Eröffnung des neu umgebauten Sommertheaters zum ersten Male Offenbach's „Schöne Helena", die der Komponist leitete. Die Aufnahme, trotz freundlichster Handspende einiger Feerischärlee, war eine ziemlich matte, obgleich Frl Limbach (Helena), Frl. Renom (Orest), die HH. Thomas (Calchas), Schindler (Menelaus), Tiedtke (Paris) ihre volle Kraft einsetzten, diese musikalische Zote genießbar zu machen. Die Viktoria und Wallner stürzten sich gleichzeitig auf das Girardin-Dumos'sche Stück „Le supplice d'une femme", die erste Bühne gibt es unter dem Titel: „Die Schuld einer Frau", die andere unter „Schuldbeladen". Das Publikum bewies durch seine Haltung, daß es diesen zwar geschickt fabrizirten französischen Ehebruch-Dramen keine Theilnahme abgewinnen konn. Fr. Wallnee (Mod. Dumont), frühee sehr heimisch in den Demi-Monde Rollen, hat für dieses Feld bereits stark den Rubikon überschritten. Ihr Partner, der wieder engagirte Hr. Mittelt, fand sich mit seinem Ehemann Dumont anständig ab. Daß das Töchterchen des Ehepaares Wattner eine Hauptrolle in diesem verlotterten Sittengemälde zu spielen hatte, kann wol nur als eine Aufopferung seitens der Direktion betrachtet werden. Engagirt: Fel. Göthe, He. Girasch. — Bei Meysel erschien zum ersten Male Gerstäcker's Schauspiel „Der Wilddieb", das, obgleich von Talent und Bühnengeschick zeugend, durch seine Länge ermüdete. Nennen wir von den Mitwirkenden: Frl. Schmitz sowie die HH. Dombrowsky und Aschè. Die spani-

ſchen Tänzer Brix genügten wenig, dagegen ſang ein ruſſiſcher Tenoriſt, Hr. Slvianſky, ſeine Lieder nicht ohne Theilnahme Neu: „Blaubart“. Bei Collendoch vereinigte ſich an einem Abend eine Fülle von Gäſten: Frl. Kroß, Frl. Brouns, Fr. Heigel, Hr. Rud. Hooſe und der Violiniſt Hr. Moyerhofer aus Wien. Neu: „Ich bin mein Schwager“. Die Krollſche Oper ſingt auch in dieſem Jahre ihr altes Sommer-Repertoir: „Freiſchütz“, „Stradello“ ꝛc., und hat ſelbe ſtellenweiſe das Gute, daß ſie bereitwilligſt etwaige Lücken der k. Oper auszufüllen ſucht. Manus manum lavat! — Die zerrütteten Finanzen des Viktoria-Theaters ſcheint man jetzt dadurch überwinden zu wollen, daß eine vom Könige eingeſetzte Kommiſſion (Hausminiſter Freiherr v. Schleinitz, Graf v. Redern, Geh. Hofrath Schneider, Kommiſſionsrath Wollner) die Bedingungen berathen ſoll, unter welchen dies verkommene Inſtitut wohl in ein königliches umzumodeln ſei. Eine höchſt kitzliche Kommiſſion, die ſelbſt gewiegten Theatermännern einiges Kopfweh bereiten kann.

B. **Wiesbaden.** (Muſikaliſche Saiſon. Theater-Nachrichten). Wir ſtehen, nachdem die vorwöchentlichen Theaterferien mit dem 1. Juni beendet und die Dispoſitionen für die großen Adminiſtrations-Konzerte (Kurſaal) nunmehr alle getroffen ſind, am Vorabende einer muſikaliſchen Saiſon, die an Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen die früheren Saiſons noch überbieten zu wollen ſcheint. Für die genannten Konzerte, welche in Zeiträumen von je 14 Tagen auf einander folgen werden, ſind die renommirteſten Künſtler Europa's, Inſtrumentaliſten wie Vokaliſten, bereits engagirt, und auch im Theater werden, Repertoir und Gäſte betreffend, mehrere neue Erſcheinungen auftauchen. So hofft man u. A. Meyerbeer's „Afrikanerin“ zur Aufführung zu bringen. Die verfloſſene Saiſon ſchloß ſich mit der hier zum erſten Male inſcenirten Oper Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ in der würdigſten Weiſe ab. „Iphigenia in Aulis“ wurde dahier ſchon 1830 gegeben, doch ſeit der Zeit nicht wieder, und ſomit mußte Gluck'ſche Muſik bei dem großen Publikum als etwas ganz Neues erachtet werden, der Erfolg aber auch bei der Verflachung des Geſchmackes durch Verdi u. A. fraglich ſein. Die Befürchtung des Nichtverſtändniſſes oder der Nichtwürdigung war indeß ungegründet; die Oper fand ganz ungewöhnlichen Beifall, und unſer Publikum zeigte, daß es Schönes zu würdigen im Stande iſt. Zu dem Erfolg trug aber auch die äußerſt pietätvolle Ausführung des Werkes Vieles bei. Hr. Kapellmeiſter Jahn, der dieſe Oper einſtudirte, hatte ihr eine ganz beſondere Sorgfalt gewidmet; das Orcheſter gab ſich den Intentionen des Werkes mit einer Zartheit und Akkurateſſe hin, daß hier auch nicht der leiſeſte Wunſch übrig blieb; und die Sänger leiſteten das Möglichſte, mitunter Treffliches. Fr. Bertrom hatte die Titelrolle, Hr. Bertram den Oreſt, Hr. Borchers den Pylades und Hr. Cornor den Thoas übernommen. Einen tiefen Eindruck machte die wundervolle G-dur-Arie im Finale des zweiten Aktes. Der Oper, die nur eine Introduktion hat, ließ Hr. John die Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis“ vorangehen, welche ganz geeignet iſt, die gewünſchte Geſammtſtimmung auch für die Touriſche hervorzubringen, und in der That dies auch bewirkte. Von dem Schauſpiele iſt nicht viel zu berichten; Devrient's Abgang und der Mangel einer tüchtigen erſten Darſtellerin für das tragiſche Fach haben in der letzten Hälfte der Winterſaiſon das Repertoir einſeitig gemacht, und an mittelmäßigen Aufführungen hat es auch nicht gefehlt. Da auch Hr. Lebrun, der Charakterdarſteller und Schauſpiel-Regiſſeur, unſere Bühne verläßt, ſo wird eine faſt neue Organiſation herauskommen müſſen. — Der Kölner Männergeſangverein, der ſchon vor drei und vor zwei Jahren unter wahrhaft enthuſiaſtiſcher Begeiſterung des Publikums dahier Konzerte zum Beſten des Thurmbaues der katholiſchen Kirche gegeben, wird am 29. Juni in gleicher Abſicht daſſelbe auch dieſes Jahr wieder ausführen. Die Konzerte feiern im Augenblicke noch, das letzte war ein ſolches vor einiger Zeit im Theater zum Beſten des eben dahier zu errichtenden Waterloo Denkmals; eine gediegene, von Ferdinand Ludwig verfaßte und komponirte Feſt-Kantate, in der Hr. Herrmony vom Mannheimer Theater, ein trefflicher Baritoniſt, eine der Haupt-Solo-Partien übernommen, fand vielen Beifall.

Kleine Chronik.

Alexandre Dumas ſoll nach ſeiner Rückkehr aus London die Direktion des Pariſer Grand-Théâtre übernehmen.

Die Opéra comique in Paris hat eine neue dreiaktige Oper von Bazin: „Le Voyage en Chine“, Text von Labiche und Delacour, zur Aufführung angenommen.

Eine neue Schumann-Biographie iſt ſoeben in Berlin bei Guttentag erſchienen unter dem Titel: „Robert Schumann, ſein Leben und ſeine Werke, dargeſtellt von Auguſt Reißmann.“

Das Gaſtſpiel der Wiener Hofſchauſpieler Fr. Haizinger, Frl. Bognar, Frl. Mathes, Hr. Lewinsky, Hr. Meixner im Friedrich Wilhelmſtädter-Theater in Berlin beginnt am 3. Juli mit Laube's „Rokoko“.

Das Dresdener Stadtverordneten-Kollegium hat ſich gegen Errichtung eines Kindertheaters in Dresden ausgeſprochen. Ein Redner charakteriſirte ein derartiges Inſtitut als „Mißgeburt moderner Erziehung, Schule der Eitelkeit, Heuchelei und Verſtellung“.

Beim Braunſchweiger Muſikfeſt werden von Wien die Damen Duſtmann und Bettelheim und die HH. Woller und Herbeck (als Dirigent) mitwirken.

Auszeichnung. Die HH. Muſikdirektor M. Hauptmann in Leipzig, Hofkapellmeiſter Jul. Rietz in Dresden und Hofkapellmeiſter F. Abt in Braunſchweig ſind mittelſt Diplom „wegen ihrer großen und ausgezeichneten Thätigkeit auf dem Gebiete der Muſik“ zu Mitgliedern der k. ſchwediſchen Akademie der Muſik zu Stockholm ernannt worden.

In Bremen war für die Zeit des dort abzuhaltenden deutſchen Schützenfeſtes ein Geſammtgaſtſpiel des Frl. Ulrich aus Dresden, des Hrn. Döring aus Berlin und des Hrn. Santag aus Hannover projektirt, ſoll aber nicht zu Stande

Digitized by Google

kommen, da die Künſtler theils durch ihre Engagements, theils durch bereits früher eingegangene Verbindlichkeiten verhindert ſind.

In Dresden ſind als Novitäten Brachvogel's „Prinzeſſin Mantpenſier", Bauernfeld's häusliche Scene „Im Alter", Herrman's neu einſtudirter Schwank „Er weiß nicht, was er will" über die Bühne gegangen.

In Karlsruhe iſt von Albert Lindner eine neue Tragödie „Brutus und Calatinus" aufgeführt worden.

Der Heldenbaritonſänger des böhmiſchen Theaters Hr. Becka nahm wegen einer Beleidigung, die er vom Direktor Hrn. Liegert erfahren hatte, ſeine Entlaſſung; an ſeiner Stelle gaſtirt Hr. Reichel, ehemaliger Heldentenor der deutſchen Bühne. Außerdem gaſtiren daſelbſt Hr. Robinſon, Frl. Brenner und Fr. de Vries aus Mailand. Das Theater auf der Saphieninſel wurde am 14. Mai mit „Maria di Rohan" eröffnet, worin Hr Robinſon den Herzog mit bedeutendem Erfolge gab.

Lokales.

Die Apokalypſe der Hoftheater hat ſeit einiger Zeit gewaltig viel zu thun. Die immer allgemeiner und heftiger werdenden Klagen über die kopfloſe Wirthſchaft im Operntheater nöthigen ſie jeden Augenblick, wenn auch keine Lanze zu brechen, ſo doch eine Feder abzuſtumpfen zur Vertheidigung derjenigen, welche bei dieſer Wirthſchaft im Trüben — leiten, oder dabei fett werden. Doch nicht genug damit: unlängſt erkühnte ſich die „Preſſe" das Oberſtkämmererami auch in Bezug auf das Burgtheater anzugreifen. Nun iſt es aber der „Wiener Abendpoſt" zuviel geworden, und man merkt es ihrer wiederhalten „Berichtigung" an, welche in der Form ſo entſchieden und in der Sache ſelbſt ſo ungenügend iſt, daß ihr bald die Geduld reißen wird. Die Mittheilung der „Preſſe" daß Girardin's „Le supplice d'une femme" der oberſten Direktion bereits vorgelegen ſei, war unrichtig. Dieſes konnte mit zwei Zeilen geſagt werden. Es iſt ja ganz gleichgiltig, ob das benannte Stück bereits vorgelegt wurde, aber ſpäter vorgelegt oder ſelbſt gar nicht vorgelegt wird. Es handelte ſich hier um alle die Bemerkungen, welche die „Preſſe" an dieſe Mittheilung geknüpft hat. Die Mittheilung war verfrüht, allein die daran geknüpften Bemerkungen, welche bereits zu wiederholten Malen von uns und von Anderen ausgeſprochen wurden, ſind wahr. Warum, wenn die Offizielle wegen einer an ſich unbedeutenden unrichtigen Nachricht ſich aufs hohe Roß ſetzt, warum hat ſie kein Wort, um die thatſächlichen Anklagen zu „berichtigen"? „Warum iſt im konſtitutionellen Oeſterreich das Burgtheater allein von den aufſtörenden Wünſchen und Forderungen der freiſinnigen Geiſter verſchont geblieben?" Wie lange, ſetzen wir hinzu, ſoll noch das Burgtheater, welches ausſchließlich von der Bevölkerung erhalten wird, und dem, wie wir in dem Aufſatze „Wie lange noch Hoftheater" (S. 113) nachgewieſen haben, die Hofprivilegien an 60,000 fl. ſeiner jährlichen rechtmäßigen Einnahmen entziehen, der Kontrole der Volksvertretung entzogen und der Willkür einer Hofcharge überlaſſen bleiben? Wann ſoll endlich das Wort des Kaiſers „daß die oberſte Leitung der Inſtitute für Wiſſenſchaft und Kunſt dem Staatsminiſterium zugewieſen werde" in Erfüllung gehn? Darüber laſſe ſich einmal die Apokalypſe vernehmen!

Girardin's „Le supplice d'une femme" iſt der Gegenſtand einer förmlichen kleinen Agitation in der hieſigen Journaliſtik geworden. Wird es im Burgtheater gegeben, oder wird es aus Moralitätsrückſichten verboten werden? Das iſt die Frage. Es gibt nichts Trügeriſcheres und Gefährlicheres als nach der blaßen Lektüre über ein Stück zu urtheilen; wir können aber nicht verhehlen, daß dieſe auf uns einen entſchieden ungünſtigen und widerlichen Eindruck gemacht hat. Und wenn die artiſtiſche Leitung „den poetiſchen und kulturhiſtoriſchen Werth des Stückes" zu gering finden würde, um ſich über das Verletzende in demſelben hinweg zuſetzen, was aus den „Berichtigungen" der „Wiener Abendpoſt" hervorzugehn ſcheint, ſo könnten wir ihr — in ſo lange wir das Stück nicht aufführen geſehen und allenfalls in Folge der ſceniſchen Wirkung unſer Urtheil modifizieren mußten — wohl nicht unrecht geben. — Wir bringen übrigens in der nächſten Nummer einen Bericht unſeres Pariſer Korreſpondenten über das Girardin'ſche Drama.

Als der Komiker Röhring vor vierzehn Monaten das Theater an der Wien verließ, um die Direktion des deutſchen Theaters in Peſt zu übernehmen, da ſprachen wir unſer Bedauern aus über den Verluſt eines ja wirkſamen Epiſodenſpielers, wie über die Verblendung dieſes neuen Opfers der uralten Schauſpieler-Krankheit: „um jeden Preis Direktor werden zu wollen". Dieſe neueſte „ſonderbare Schwärmerei" für den deutſchen Muſentempel in Ungarn iſt nunmehr auch ſchon zu Ende. „Konkurs" heißt die offizielle Parole des zugrundegegangenen Unternehmens, der Exkomiker iſt bereits wieder Exdirektor, ſeine Exmitglieder ſind in höchſter Noth und ſpielen auf Theilung, und damit an dem „ſchon Dageweſenen" nichts fehle, — melden ſich wieder mehrfache Bewerber um die hohe Gunſt, mit dem hölzernen Harlekinſzepter ſpielen und ſich wie ihre Vorgänger bei dieſer „kulturhiſtoriſchen Miſſion" ruiniren zu können.

Unſere Vorſtadttheater verſuchen es durch eine größere Thätigkeit in der Auffriſchung des Repertoire gegen die Ungunſt der ſchönen Jahreszeit anzukämpfen. Nachdem Dumas' „Demi Monde" im Carltheater die leider nur ſpärlich verſammelten Zuſchauer durch das treffliche Enſemble, welches beſonders der Regie des Hrn. Aſcher alle Ehre macht, noch einige Mal erfreut hatte, erſchien auf genannter Bühne eine kleine recht artige Vinette des fruchtbaren Julius Rafen: „Il baccio", und gab man dazu den neueinſtudirten Offenbach'ſchen „Herr Zuckerl und Sohn". Das Thalia Theater griff zur nr. alten „Höhle Soncha" und dann zu einer kaum weniger alten Novität „Ednard und Kunigunde", Poſſe von Stix mit Benützung eines vorhandenen Staffes. Das Theater an der Wien endlich kündigt für heute Abend eine Novität an, „Die ſeſche Godel" von F. Heim.

Briefkaſten der Redaktion. 27 Mai.—2. Juni. ♂ in Berlin. F. in Prag. B in Wiesbaden Benützt — O P in Leipzig Bereits brieflich beantwortet. — A. O hier, E. P in Paris Dr F N in Frankfurt a M Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von L. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 23.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

10. Juni. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt, 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das heutige deutſche Theater. — Pariſer Theaterbericht — Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig Von O. Paul (Schluß). — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Repertoir, Hr Marr, Frl. Schneeberger). — Neue Erſcheinungen (Eggers) — Korreſpondenz-Nachrichten (Frankfurt a. M.) Kleine Chronik — Lokales

Das heutige deutſche Theater.

Von einem alten Theaterfreunde.

a. w. Wieder leſen wir erſtaunlich oft: Das deutſche Theater iſt in Verfall; Hilfe, Hilfe! — War das aber nicht immer zu leſen? Ja wohl. Zu Schröder's Zeit, zu Goethe's und Schiller's Zeit, zu Iffland's und Kotzebue's Zeit, zu Raupach's Zeit, zur Zeit der Birch-Pfeiffer, niemals entſprach das Theater den Anſprüchen der Hochgebildeten oder ſich für Hochgebildet-Haltenden, immer klagten die Milderen, daß die wirkliche Bühne ihre Miſſion verkenne oder vergeſſe, und die Strengeren, daß ſie gar nicht mehr tiefer ſinken könne. Ganz kürzlich hat Gottſchall an die Klagen Schiller's erinnert, und in den von Holtei herausgegebenen Briefen an Tieck begegnet man faſt auf jeder Seite mißmuthigen oder geringſchätzigen Bemerkungen über das deutſche Theater vor ſechzig, fünfzig, zwanzig Jahren. Aber die Thatſache, daß der Nothruf heute nicht zum erſten Mal ertönt, berechtigt nicht, ihn unbeachtet zu laſſen. Es muß vielmehr zuweilen zur Klarheit gebracht werden, worauf er ſich ſtützt. Klarheit iſt immer ein heilſam Ding. Lieſt man zum Beiſpiel die Berliner Blätter vom Anfang unſeres Jahrhunderts, ſo entdeckt man mit nicht geringem Erſtaunen, daß es Friedrich Schiller iſt, dem die Berliner Wortführer von damals den Verfall des deutſchen Theaters aufbürdeten. Sie waren entrüſtet über die geſchmackloſen Stücke, welche er Jahr um Jahr ſchrieb, und welche in Berlin aufgeführt wurden. Selbſt Iffland zeigte ſich ſehr betroffen von der „Jungfrau von Orleans", und der Krönungszug dünkte ihm eine Lebensgefahr für das deutſche Schauſpiel. Durch derlei Dinge werde der Sinn des Publikums von der Innerlichkeit abgewendet und der heilloſe Geſchmack an Aeußerlichkeiten auf die bedenklichſte Weiſe genährt.

Bald darauf riefen die Kritiker, beſonders die romantiſchen, welche übrigens, wie bekannt, den Friedrich Schiller auch herzlich gering ſchätzten, mit Spott und Hohn nach, daß dieſe Familiengemälde Iffland's, dieſe bürgerlichen Schauſpiele ſammt und ſonders das deutſche Theater in die erbärmliche Alltäglichkeit herabzögen. Daß dieſe Richtung nach dem Einfachen und Wahren, wie man es nenne, das Publikum für ſich habe, das ſei ein Zeichen gräulichen Verfalls, und daß man zu behaupten wage, dies Familienleben ſei eben deutſches Leben, und dieſe Richtung ſei juſt eine vaterländiſche, die man nur organiſch zu erheben brauche, um ein nationales Theater zu gewinnen, das fand man höchſt abgeſchmackt und lächerlich.

Heutzutage wird unſere Theaterkritik zum größten Theil von literariſchen Eleven geſchrieben. Rekruten für die Schriftſtellerei, von denen neunundneunzig Prozent es nie zu einem Grade bringen, machen ihre erſten Waffenübungen am Theater. Lebenskenntniß und Erfahrung fehlt den meiſten gänzlich, und ſie dünken ſich am vornehmſten, wenn ſie einige abgeriſſene Ausſprüche bekannter Namen für ihre Rechtsgrundſätze ausgeben und ſo unbarmherzig wie möglich nach dieſen Ausſprüchen richten. Die Urtheile der Romantiker über das bürgerliche Schauſpiel ſind die beliebteſten geworden, und dieſem Kodex folgend haben

die Theaterkritiker bis heute faſt mit einer gewiſſen Syſtematik dafür gearbeitet, daß die romantiſche Kompoſition des bürgerlichen Lebens erſtickt und abgewieſen wurde. Natürlich wollen ſie die Konſequenz ihres Thuns eben ſo wenig gelten laſſen, und bekämpfen mit noch größerem Ungeſtüm die franzöſiſche Komödie, welche dem deutſchen Theater grade durch den Vernichtungskrieg gegen einheimiſche bürgerliche Schauſpiele aufgenöthigt wurde. Denn das Publikum verlangt einfache, naheliegende, verſtändliche Zuſtände zu ſehen. Nur dann behält es Theilnahme für Dramen höheren Styls, wenn es an Wahrheit gewöhnt iſt und die Steigerung würdigen lernt. Theater wie das königliche in Berlin haben die traurige Erfahrung gemacht, daß ſieben große klaſſiſche Stücke in der Woche das Publikum für den großen Styl abſtumpfen und es zum Gegenſatze hindrängen, zum wohlfeilen Genuſſe des Trivialen und Gemeinen. Auch die Schauſpielerkräfte reichen für tägliche Darſtellung des höheren Drama's nicht aus, und ſo entwickelt ſich die tragikomiſche Situation, daß man mit lauter großen Abſichten oder doch großen Ankündigungen nichts erreicht, daß, während die Augen und Hände nach dem Höchſten langen, die Füße den Boden verlieren.

Das einfache Schauſpiel iſt gegenwärtig unmöglich gemacht worden, nur Stückarbeiter und praktiſche Leute, die bei klingendem Erfolge wenig nach dem äſthetiſchen Urtheil fragen, wenden ſich noch der Pflege dieſer Richtung zu und geben denn freilich Grund genug zu der Klage über hausbackene Poeſie und dramatiſche Miſère des täglichen Lebens. Und indem man jenes unmöglich machte, hat man auch das höhere Schauſpiel zu Grunde gerichtet. Wie beide neben einander blühen können, zeigt die Theatergeſchichte der erſten Jahrzehnte dieſes Jahrhunderts, die Zeit, welche durch den Duft der Ferne verſchönt uns als das ewig zu erſehnende gelobte Land erſcheint. Komiſch genug aber hört man von derſelben Kritik, welche nur das Sublime gutheißen will, die größten Anforderungen an materielle Ausſtattung erheben. Da weiß ſie nichts von Phantaſie, welche ergänzen und beleuchten ſoll, ſondern verlangt reellſte Wirklichkeit.

Wenn alſo im Vergleich mit früheren Zeiten ein Verfall vorhanden iſt, ſo hat die Kritik ihren redlichen Antheil daran, jene vorlaute, widerſpruchsvolle Kritik, welche über ein ſo eminent praktiſches Inſtitut wie das Theater ohne irgend welche praktiſche Kenntniß herfällt unter dem Vorwande, daß ſie und nur ſie berufen ſei zu richten und zu belehren, ſie, die vor allen Dingen berufen wäre zu lernen und das Gelernte wohlwollend zu äußern, wohlwollend für die ſchöpferiſchen und darſtellenden Talente. Dadurch hat ſich Frankreich ſein Theater fortwährend lebendig erhalten. Wer dort ſchaffend auftritt, Autor wie Schauſpieler, wird mit entgegenkommender Achtung, mit wohlwollender Aufmerkſamkeit behandelt, und ein Fiasko iſt ein Unglück, nicht aber wie bei uns eine Schmach! Es bedarf wohl nicht der Verwahrung, daß mit dieſen Worten nicht der Strenge tüchtiger gewiſſenhafter Kritiker (und deren haben wir, wenn auch ihre Zahl nicht groß iſt) die Berechtigung abgeſprochen, nicht der gutmüthigen Duldung alles Mittelmäßigen und Schlechten oder der Kameraderie das Wort geredet werden ſoll.

Iſt denn nun aber wirklich das deutſche Theater in Verfall? Die Betrachtung einer Reihe ſogenannter erſter Bühnen in Deutſchland ermuthigt nicht, unbedingt Nein! zu ſagen.

Das Berliner Hoftheater iſt anfangs der fünfziger Jahre einem Gardeoffizier, welcher dem Könige bei einer Dilettanten-Vorſtellung gefallen hatte, zur Leitung übergeben worden. Generale regierten damals die Staaten, warum nicht ein Lieutenant das phantaſtiſche Abbild des Staats? Der junge Intendant wendete ſich, vielleicht in richtiger Würdigung ſeiner Fähigkeit, vorzugsweiſe der Pflege des Ballets zu, und überantwortete das Schauſpiel Regiſſeuren, welche keinen Anſpruch darauf machen, ſchaffend vorzugehen. So iſt der Alltagsgang des techniſchen Geſchäfts immerwährende Parole geworden. Eine geiſtige Initiative und Führung hat ſich nirgends geltend gemacht, die großen klaſſiſchen Stücke ſind in mangelhafter Beſetzung unerbittlich bis zur Abtödtung gegeben, Freytag, Gutzkow, Laube, Ludwig, Halm, Hebbel verſchwanden, vielleicht nur zur Erſparung der Tantièmen, vom Repertoire, das abgängige Perſonal fand ungenügende oder gar keine Ergänzung. Dem Stillſtand folgte der Verfall, den heute in Berlin alle Schichten der Geſellſchaft empfinden und beklagen. Er mußte folgen, da auch der techniſche Geſchäftsgang ſich nicht über das Aeußerliche erhob, dem ſorgfältigen Enſembleſpiel keine Aufmerkſamkeit gewidmet wurde. Es gibt hinter dem geiſtigen Enſemble noch ein materielles, welches man raſches

Zuſammenſpiel nennt, und welches doch einigermaßen über den mangelnden Stimmungston, über den ungenügenden Geiſt des Ganzen täuſchen kann. Aber auch dies iſt verloren gegangen: jeder Schauſpieler agirt für ſich und erklärt die Dichtung in ſeinem Sinne. Das Ueberwuchern des großen Stückes, in welchem der Einzelne durch den ſchweren Inhalt ſeines Parts verführt werden kann, ſich zu iſoliren, hat von der einen Seite zur Ausbreitung dieſes Mangels beigetragen, von der anderen arbeitete die Vernachläſſigung des ſogenannten Konverſationsſtücks eben dahin; ſie rächte ſich, indem die Schauſpieler den ungeſchminkten, in ſeiner Geſchmeidigkeit für das Enſemble unentbehrlichen Redeton verloren. Die Inſceneſetzung mag freilich leichter ſein, wenn jeder Einzelne eben nur einzeln zu deklamiren hat, als wenn ein Geſammtgeiſt eingehaucht und eingehalten werden muß. Aber die Folgen ſind auch zerſtörend für eine Kunſt, die ein lebensvolles Ganzes darſtellen ſoll. Selbſt die von Berlin ausgegangenen Experimente mit griechiſchen Stücken haben auf die dortige Schauſpielkunſt ſchwerlich vortheilhaft eingewirkt. Es klingt recht ſtolz, wenn die Gelehrten ſagen, ſo werde der höhere Styl auf die Bühne zurückgeführt, aber es hält nicht Stich. Zunächſt iſt der griechiſche Styl nicht der unſrige, und wenn er auch richtig und treu wiedererweckt würde — was gar nicht der Fall iſt, wie jeder Philologe weiß — ſo bleibt er doch immerdar grundverſchieden von der deutſchen Art, das Hohe hoch auszudrücken und auszuſprechen. Um ſich das klarzumachen, braucht man nur Ueberſetzungen anzuſchauen, welche von Männern unſerer Nationallitteratur herrühren, zum Beiſpiel von Schiller. Sie gehen ganz von der griechiſchen Konſtruktion ab, weil ihnen der poetiſche Inſtinkt ſagt, daß das deutſche Ohr wie die deutſche Zunge auch deutſche Satzform verlangen. Die Donner'ſchen Ueberſetzungen ſind zu intereſſanten Studien für die höheren Klaſſen des Gymnaſiums oder für ein philologiſches Seminar recht geeignet, ihnen das Theater einzuräumen iſt ein Mißbrauch. Es mag wohl der ſinnigere Theil des Theaterpublikums in ſolchen Aufführungen eine ſchätzbare Belehrung über die griechiſche Welt finden, wer wird das leugnen! Und die überwiegend dazu aufgebotene ſehr ungriechiſche Muſik mag für das Ganze, indem es der Oper nahegebracht wird, einigen Reiz verſchaffen. Aber für die Bildung des deutſchen Schauſpiels leiſtet es wenig Erſprießliches im Verhältniß zum Aufwand und zu den Erwartungen; am wenigſten da, wo das geſpreizte Sprechen auf der Bühne ohnehin ſchon eingeriſſen iſt. Auch als Vorübung zum Reden nach Art des Demoſthenes, der Kieſelſteine in den Mund nahm, iſt das Recitiren Sophokleiſch-Donner'ſcher Verſe jungen Schauſpielern gewiß zu empfehlen, aber für ſolche Vorübungen iſt doch wohl das deutſche Theater nicht vorhanden. Zur Uebung ſtylvoller Rede bietet die deutſche „Braut von Meſſina", bieten „Iphigenie" und „Torquato Taſſo" viel beſſere Gelegenheit, weil der Vortrag ihrer Worte nicht im Hantiren verbleiben, ſondern uns Gefühl wie Gedanken folgerichtig nach unſerem Sinne erwecken ſoll.

„Gut, Donner mit ſeinen klappernden zungenbrechenden Verſen, geben wir Preis; aber wir haben jetzt andere, wirkliche Uebertragungen in die deutſche Sprache". Welcher Erfolg mit dieſen zu erzielen, muß abgewartet werden. Nur Eines iſt zu bedenken. Werke der antiken Plaſtik ſtellt man in Muſeen auf, wo das feingebildete Auge im Anblick der ewigen Schönheit ſchwelgt, ſeien auch nur noch Trümmer derſelben übrig, während die Menge gleichgiltig und achſelzuckend vorübergeht. Aber derſelben Menge geht eine Ahnung des Schönen auf bei den Schöpfungen eines Thorwaldſen oder Canova, an ihnen bilden ſich Auge und Geiſt, wenn ſie nur überhaupt empfänglich ſind. Und wie mit der Plaſtik iſt's mit der Dichtung, für welche mit Goethe und Schiller die Epoche der Renaiſſance begann. Iphigenie, Leonore, Maria, Iſabella, Sappho, Hera, das ſind die Prieſterinnen des Schönen, deren Lehren unſer Volk ohne gelehrten Kommentar verſteht. Und das Theater iſt kein Muſeum, ſoll keines ſein.

Ueberhaupt iſt es für ein Nationalinſtitut ſtets gefahrvoll, wenn es einer ſpeciellen Liebhaberei überantwortet wird. Der Zeit den Spiegel vorhalten ſoll das Theater. Das wußte ſchon Hamlet. Seit wann ſind Alterthumsforſcher berufen, das volle Leben der gegenwärtigen Zeit ſchöpferiſch wiederzugeben? Das können nur ſchöpferiſche Menſchen, das können nur Poeten. Die Wiſſenſchaft iſt unſchätzbar, weil Kenntniß unabſehbar, unberechenbar wirkt; aber ihr Beruf iſt es nicht, das poetiſche Bedürfniß der Zeit zu befriedigen. Ebenſo wenig kann das der Dilettantismus, wie vornehm und edel ſeine Abſicht ſein mag. Friedrich Wilhelm IV., der die obigen Experimente im Berliner Theater veranlaßt hat, ſtand durchweg nur in einem künſtlichen Zuſammenhange mit ſeiner Zeit.

*

Digitized by Google

Er meinte, ſie zu den Idealen nöthigen zu können, welche er und nur er im Sinne trug. Das iſt im Staatsleben ſehr undankbar, wenn dieſe Ideale aus der Vergangenheit ſtammen, im Theaterleben erzeugt es Eisblumen auf gefrorenen Scheiben, ſehr artig anzuſchauen, aber ein warmer Sonnenblick ſchmilzt ſie hinweg. Ein lebensvolles Stück, welches zum Vorſchein kommt, zieht das ganze Publikum ſogleich ob von der „Antigone“ und vom „geſtiefelten Kater.“

So iſt Berlin durch Ueberkultur und Unkultur in theatraliſchen Dingen mit ſeinem Schauſpiel dem Bankerott nahegekommen. Es hat wie kaum eine andere deutſche Stadt einen ungemein zahlreichen gebildeten Mittelſtand, welcher ein lebhaftes höheres Intereſſe am Schauſpiele nimmt. Es hätte alſo ein großes ſicheres Publikum, wenn die Bühne irgend Erquickliches leiſtete. Und wie werthvoll dieſes Publikum, weiß der Bühnenleiter, der Bühnendichter, jeder aufmerkſame Freund und Beobachter des Theaters. Es erreicht allerdings das Wiener Publikum (dem nicht bloß Stephanie, F. L. W. Meyer und Holtei in dieſem Punkte den Preis vor dem Publikum jeder andern deutſchen Stadt zuerkennen) in der raſchen Auffaſſung und im lebhaften Ausdruck derſelben nicht; aber es übertrifft dieſes an ſinnigem Erfaſſen ſtiller, ruhiger Schönheit. Dies werthvolle Berliner Publikum iſt dem Schauſpiele bereits ganz entfremdet, für dieſes Publikum iſt der Verfall des Schauſpiels unzweifelhaft, und ein Aufſchwung kann nur gedacht werden, wenn es gelingt, dies Publikum wiederzugewinnen.

Dresden rühmte ſich in den letzten Jahrzehnten gern, ein beſſeres Schauſpiel zu haben als Berlin, und hatte einige Berechtigung dazu; indeſſen nur einige. Mehrere gute und mehrere gern geſehene Schauſpielkräfte waren vorhanden, und der frühere Intendant von Lüttichau beſaß eine gewiſſe Energie in Beſchaffung anziehender Hilfsmittel. Aber ſein Bedürfniß ſouveräner Machtvollkommenheit ließ ihn den mehrmals verſuchten Weg, eine geiſtige Leitung neben ſich einzuführen, immer wieder verlaſſen. So überraſchte ihn das Alter, und mit dem Sinken ſeiner Thatkraft zeigte ſich die Oede des inneren Organismus. Dieſer entwickelte in ſich gar keine zeugende Kraft mehr. Die guten Darſteller waren mit der Zeit auch alt und ſtumpf geworden und die Uebergriffe, welche man ihnen geſtattet hatte, gingen in Unkraut auf. Sie hatten Repertoir und Perſonal beherrſcht, natürlicherweiſe für ihre Privatzwecke, und Repertoir und Perſonal bezahlen nun den Ausfall. Das Perſonal genügt nicht für ein volles Repertoir, und die Auswahl der Stücke läßt Zuſammenhang und Geſchmack vermiſſen. Heute Shakeſpeare'ſche Luſtſpiele in einer Zurichtung, welche ſelbſt die Lammsgeduld des Dresdener Publikums auf die Probe ſtellt, morgen eine alberne Poſſe, übermorgen „Oedipus Rex“. Ein Profeſſor verſichert dann in den Zeitungen, daß der mäßige Darſteller des Oedipus den griechiſchen Styl zwar nicht durchaus, aber doch einigermaßen getroffen habe, und daß ſolche Darſtellungen, wenn auch unzureichend, ein Theater ehren und erhöhen. Und während das Publikum ſich an dem „Weltumſegler wider Willen“ erholt, einer Farce, die in keiner anderen Stadt zu Ende geſpielt werden kann, ruht dann auf ſolchem lobenden Zeugniß die Direktion weiter, läßt die anderen Stücke handwerksmäßig in Scene ſetzen, wie es mittelmäßigen Regiſſeuren gefällt, und wenn endlich mit gar nichts mehr eine Wirkung erzielt wird, ſo beklagt ſie die ſchwachen Stücke und weiſt auf das ihr Streben und den höheren Styl anerkennende Zeugniß des Hrn. Profeſſors hin. So ſinkt ein Inſtitut ſtill und geräuſchlos, welches doch ſo viele günſtige Vorbedingungen hat: eine reichliche Dotation, ein entgegenkommendes, aufmerkſames und treues Publikum, ununterbrochenen Fremdenzuſtrom, ein ſchönes Haus und ſchöne Dekorationen. Es fehlt eben die kunſtverſtändige Leitung. Ein höherer Juſtizbeamter iſt an des verſtorbenen Lüttichau Stelle geſetzt worden, und die Frage liegt nahe, ob die Juſtiz die richtige Vorbereitung für die Anforderungen einer Theaterdirektion ſei.

(Fortſetzung folgt.)

Pariſer Theaterbericht.

Théâtre français: „Le supplice d'une femme“. — Lyrique: Verdi's „Macbeth“. — Vaudeville: Feydeau's Erſtlingsdrama: „Monsieur de Saint-Bertrand“. — Ambigu: „La voleuse d'enfants“. — „La jeunesse de van Dyck“ im Theater zu Battignolles.

P—e. Die große Oper entzieht mit ihrer „Afrikanerin“ einer Menge von theatraliſchen Ereigniſſen der übrigen Pariſer Bühnen jene Aufmerkſamkeit, welche

denſelben zu anderer Zeit unbedingt zu Theil geworden wäre. Da iſt zunächſt das Senſationsſtück des Théâtre français: „Le Supplice d'une femme," Drama in 3 Akten, das auf dem Zettel den Autor ſehr geheimnißvoll mit M. *„* angibt, indeſſen in den Journalen ſich ſchon ſeit Wochen Emile Girardin und der jüngere Dumas um das Autorrecht ſtreiten. Das Drama iſt an und für ſich eine ſehr beachtenswerthe Arbeit; Girardin's feine pſychologiſche Schilderung iſt von der bühnengewandten Hand Dumas' in wirkſamſter Weiſe in Scene geſetzt, und das Reſultat iſt etwas vom Beſten, was die Kompagnie-Literatur geſchaffen.*) Mit einer Einfachheit, welche den beſten klaſſiſchen Muſtern mit Glück nachgebildet iſt, entwickelt ſich der Bau des Stückes, aber auf dieſes impoſante Gerüſt im Leſſing'ſchen oder Calderon'ſchen Dramenſtyl wurden die dünnen parfümirten Modeſtoffe gehängt, aus welchen man jetzt faſt alle literariſchen Novitäten zuſchneidet. Die Literatur, der man die Aufgabe zuſchreibt, die Sitten ihrer Zeit zu ſchildern, ſcheint jetzt im Begriffe zu ſein, die Gegenwart zu verleumden. Seit der „Kameliendame" iſt die edle Weiblichkeit von dem Roman und von der Bühne ausgeſchloſſen und dient nur noch dazu, dem anrüchigen Maitreſſenthum, das die Heldenpartie übernommen hat, zur wirkſamen Folie zu dienen. Es ſtünde fürwahr ſehr ſchlimm um die Geſellſchaft, wenn ſie unſeren Sympathien nichts Würdigeres zu bieten vermöchte als büßende Magdalenen. „Le supplice d'une femme" iſt die Geſchichte eines Ehebruches, der zu dem Ergreifendſten und — glücklicherweiſe — Unglaublichſten gehört, was von dieſer Art erzählt wurde. Eine Frau iſt ſieben Jahre lang die Maitreſſe desjenigen, der ihren Mann vor dem Bankerott gerettet hat. Dabei liebt ſie ihren Mann leidenſchaftlich und verachtet ihren Liebhaber; nur die Dankbarkeit, die ſie dem Letzteren zu ſchulden glaubt, und die Furcht, das Vermögen ihres Mannes neuerdings zu gefährden, hält ſie zurück, das verhaßte, unerträgliche Verhältniß zu brechen. Nach langen Jahren unnennbarer Pein iſt die Kataſtrophe nicht mehr abzuwenden, der betrogene Mann hält Gericht über die beiden Verbrecher und verurtheilt ſie: den Liebhaber ſeiner Frau nöthigt er, plötzlich ſeine Gelder aus dem Geſchäfte zurückzuziehen, ihn zu ruiniren und ſich ſo vor aller Welt als Undankbaren zu brandmarken, ſeine Frau ſendet er, nachdem ſie zuvor Zeuge ſeines Ruins ſein mußte, ihren Eltern zurück. Noch iſt ein kleines Kind von etwa ſechs Jahren übrig, das ihn Vater nennt; er vollendet ſein Strafgericht dadurch, daß er dieſes Kind bei ſich behält und es ſomit den Beiden entzieht, die natürlichere Anſprüche auf dasſelbe haben als er. Nachdem dieſe Folge von beklemmenden Scenen vorbei iſt, glaubte der Autor doch einen wenn auch noch ſo ſchwachen Hoffnungsſtrahl der Verſöhnung bieten zu ſollen; das Kind, welches von Allem, was vor ihm geſchah, natürlich nichts begriffen, ſchmiegt ſich an ſeinen vermeintlichen Vater an und fragt, ob es ſeine Mutter noch einmal wiederſehen werde. Die Antwort lautet: „Vielleicht!" — Das Drama iſt ſeiner Anlage und Ausführung zufolge jeder klaſſiſchen Bühne würdig, um ſeiner Idee willen iſt es aber zu bedauern, daß dem Repertoir des Théâtre français eine Sittenſchilderung einverleibt wurde, welche, — wir wiederholen es noch einmal, — trotz alledem, was man unſerer Zeit nachzuſagen und vorzuwerfen hat, als Typus der Gegenwart hingeſtellt, eine arge Verleumdung iſt.

Eine zweite theatraliſche Novität von Bedeutung iſt die Aufführung von Verdi's „Macbeth" im Théâtre lyrique. Die Verſuche, Shakeſpeare'ſche Dramen zu Operntexten umzugeſtalten, ſind bisher alle mehr oder weniger mißlungen, Shakeſpeare iſt zu wenig lyriſch, um der muſikaliſchen Kompoſition bequeme Anhaltspunkte zu geben, und dem Gewaltigen, Erſchütternden iſt die Muſik nicht gewachſen, am allerwenigſten aber die italieniſche Muſik jener Schule, die Verdi geſchaffen hat. Die Oper „Macbeth" iſt keine neue Schöpfung Verdi's. Schon am 14. März 1847 feierte der damals kaum dreißigjährige Kompoſiteur damit ſeinen großen Erfolg im Pergolatheater zu Florenz. Später hat Verdi dieſes Werk gänzlich umgearbeitet. Selbſt das Libretto erfuhr mancherlei Aenderungen. Die bedeutendſte Wirkung erzielt indeſſen nach wie vor der dritte Akt. Ismael und Monjauze als Macbeth und Macduff dann Fr. Rey-Balla als Lady Macbeth leiſten Vorzügliches, wenn auch letztere in Spiel und Vortrag manchmal die blutige Heroine vergißt und die italieniſche Primadonna vor den Lampen paradiren läßt. Verdi ſelbſt ſoll, ſo behauptet man wenigſtens, von dem Erfolge des „Macbeth" nicht zufrieden geſtellt ſein und ſich entſchloſſen haben, die Oper ein drittes Mal umzuarbeiten.

Das Fiasko ſcheint für die Novitäten des Vaudeville epidemiſch geworden zu ſein. Dieſe Bühne, welche ſonſt mit dem Odëon und dem Gymnaſe dem Théâtre français Konkurrenz machte, hat heuer dreimal die

*) Vergl. die Notiz auf S. 353, Nr. 22.

bittere Erfahrung gemacht, daß ſelbſt die beſtakkreditirten Namen vor einem Mißgriffe und Mißerfolge nicht geſichert ſind. Oktave Feuillet errang ſich mit ſeiner „Belle au bois dormant“ kaum den dürftigſten Ehrenerfolg, Paul Feval's „Jean qui rit“ brachte es nicht einmal zu dieſer halben Anerkennung, und Ernſt Feydeau's Erſtlingsſtück „Monsieur de St. Bertrand“ fiel in beſter Form durch. Das Rezept der realiſtiſchen Schule, deren Träger Feydeau ſeit dem Erſcheinen ſeiner vielgeleſenen „Fanny“ geworden iſt, das ganze Thun und Laſſen des Menſchen an dem Kadaver zu demonſtriren und Gefühl, Gemüth und Gewiſſen blos als krankhafte Nervenzuckungen hinzuſtellen, hat ſich für dramatiſche Produktionen ſchlecht bewährt. Dieſer „Monsieur de St. Bertrand“ iſt ein elender Schurke, der alles Mögliche verſucht, um ſich vier Akte lang intereſſant zu machen; er ſtiehlt, er begeht die gröbſten Indiskretionen, er ſucht durch die ſchamloſeſten Mittel ſich die Hand einer reichen Erbin zu ſichern, aber das Publikum findet ihn nur widerlich. Schließlich führt der Autor einen Hauptſchlag aus: er läßt das ganze Gewebe von Lüge und Niederträchtigkeit mit einem Male zerreißen und wirft den Abenteuerer aus allen ſeinen mühſam errungenen Poſitionen, die Wirkung der Kataſtrophe iſt aber keine befriedigende, das Laſter kömmt nicht zum Ziele, aber die Tugend wird ebenfalls nicht rehabilitirt, nur eine gemeine Eiferſucht hat ein böſes Spiel geſtört. Saint Bertrand iſt nichts weniger als gedemüthigt oder gar zerknirſcht, er tritt von der Bühne ab mit den Worten: Allons! c'est à recommencer! er verſpricht alſo ſein Glück anderwärts zu verſuchen und wird ſich dann wohl die eben gemachten Erfahrungen zu Gemüthe führen. Nach den erſten ſechs Vorſtellungen mußten ſchon wieder die „falſchen Biedermänner“ in das Repertoir eintreten und werden die Pauſe ausfüllen, welche nöthig iſt, um eine weitere Novität vorzuführen.

Das Ambigu-Theater hat mit einem drame populaire à grand spectacle: „La volense d'enfants“ ſich einen Kaſſaerfolg geſichert, der einige Monate vorhalten dürfte. An das fünfaktige Drama der HH. Thidouſt und Grangé iſt ein künſtleriſcher Maßſtab wohl nicht anzulegen, aber ſie haben ihr Materiale: Pick pockets, welche aus Botanybay zurückkommen, Bälle in Cremorn gardens, die Kinderdiebin Sarah Waters, Gin palaces und anderen Behelf recht geſchickt zuſammengeſtellt. Einzelne Scenen des Stückes, wie z. B. die im St. Giles-Keller, ſind ſehr gelungen und der chanson du pendu, welcher dort geſungen wird, iſt von großer, wenn auch ſtark auf das „Gruſeln“ berechneten Wirkung.

Schließlich müſſen wir noch eines Theaters erwähnen, das ſelbſt hier in Paris nur wenig bekannt iſt, im Auslande aber kaum noch genannt worden ſein dürfte. Wir meinen das Theater zu Battignolles, einer der Zuwachsgemeinden des neuen Paris. Es iſt ein Theater für Arbeiter und für jene kleinen Leute, denen die Luft der Boulevards und ihrer Umgebungen zu theuer iſt; es bringt demnach, dieſem Publikum Rechnung tragend, meiſt kräftige, ſtark gewürzte Pieces. Die Schauſpieler ſpielen mit Verſtändniß, aber auch mit dem Kothurn, ſie unterlaſſen nichts, was die Wirkung des geſprochenen Wortes zu erhöhen vermöchte, ſie wiſſen zu rühren und zu imponiren, zu erſchrecken und für ſich zu gewinnen. Die Direktion iſt eine vortreffliche und die Zuſammenſtellung des Repertoirs könnte manchem der großen Theater zum Muſter dienen. Vor wenigen Tagen wurde auf dieſer Bühne ein Stück gegeben, welches völlig außer dem Ideenkreiſe des dortigen Publikums zu liegen ſcheint: „La jeunesse de Van Dyck“, ein Drama von einem jungen Dichter Hippolyte Hupny. Dasſelbe ſpielt im Hauſe Rubens' und bringt Van Dyck, Teniers, Jordaens und andere niederländiſche Meiſter in die Scene. Rubens hat ſeine „Jungfrau unter dem Kreuze“ eben vollendet, ſeine Schüler ſind im Atelier, und da der Meiſter gerade abweſend iſt, geht es etwas bunt her. Bei dem kindiſchen Jagen und Balgen, das ſich entſpinnt, wird das Meiſterwerk Rubens' von der Staffelei geworfen und der noch feuchte Kopf der Madonna gänzlich verwiſcht. Große Beſtürzung und Rathloſigkeit; endlich kommt Teniers auf den Gedanken, daß ſich vielleicht der Schaden einigſt noch gut machen ließe, wenigſtens ſo weit, daß der Meiſter nicht auf den erſten Blick das Vorgefallene erkennt. Allgemein wird Van Dyck als derjenige bezeichnet, der ſich an die Aufgabe wagen könnte, er geht an das Werk und vollendet den Kopf tadellos. Als Rubens das Bild wiederſieht, entdeckt er in dem Madonnenangeſicht das Portrait ſeiner Frau, der jugendlichen Iſabella Brandt. Van Dyck hat ſein Herzensgeheimniß verrathen und iſt zu jung und zu ehrlich, um ſeinem verehrten Meiſter dasſelbe zu läugnen. Rubens ſchließt den edlen aufrichtigen Jünger an ſein Herz, aber er ſchickt ihn auch gleich darauf nach Italien, um ſeine Ehrlichkeit und die ſeiner jungen Frau nicht auf weitere gefährlichere Proben zu ſtellen.

Digitized by Google

Was ſoll ein derartiges Drama, wo ſo viel von Kunſt geſchwärmt und philoſophirt wird, gegenüber einem Auditorium von Blaukitteln, die über Tags am Kanal St. Martin Holz abladen oder in den Brüchen des Montmartre Steine brechen? Die Direktion hat aber vortrefflich dafür geſorgt, daß das Unverſtändliche im Stücke beſtens kommentirt werde. Der Arbeiter, der fünf Sous für ſeinen Platz im Amphitheater zahlt, bekommt für einen ſechſten Sou ein Flugblatt, welches die Biographien aller Maler enthält, die in dem Stücke vorgeführt werden, und alles das erklärt, was vielleicht dem naiveren Publikum unverſtändlich ſein könnte. Dieſe Art Volkstheater zu leiten verdient alle Beachtung und ſcheint — wenigſtens läßt der reichliche Beſuch dies ſchließen, — wirkſamer zu ſein als die Art der privilegirten Volkstheater, die allabendlich ein Paar betrunkene Arbeiter auf die Bühne bringen, um dem Arbeiter im Publikum zu beweiſen, daß es beſſer ſei, ſeine Rekreationsſous an die Theaterkaſſa zu tragen, als ſie beim Marchand de vin zu laſſen.

Muſikaliſche Zuſtände in Leipzig.

Von Oscar Paul.

Zweite Hälfte der Gewandhauskonzerte. — Kammermuſik. — Wohlthätigkeits-Konzerte. — Die Pauliner. — Euterpe. — Singvereine. — Oper.

(Schluß.)

Im 17. Konzert produzirte ſich wiederum eine Berliner Sängerin, Frl. Erna Borchard durch den Vortrag der mit einem anderen Text geſungenen Kirchenarie von A. Stradella und zweier kleineren Geſangsſtücke von Pergoleſe und Gordigiani, welche letztern von derſelben mit ziemlich angemeſſener Ausdrucksweiſe zu Gehör gebracht wurden, obwohl Manches faſt zu ſentimental klang. Dieſer etwas dilettantiſche Anſtrich haftete auch an der Ausführung von erſtgenannter Arie und ließ die an ſich recht ſchöne Stimme nicht zu vollkommen künſtleriſcher Geltung kommen.

Der letzte Geſangskünſtler war Hr. Dr. Gunz aus Hannover, über welchen die Wiener Kritik vor Kurzem ein ſo günſtiges Urtheil gefällt hat, daß wir uns freuen, unſere frühere zu wiederholten Malen in den „Recenſionen“ gegebene Charakteriſirung des vortrefflichen Künſtlers jetzt vollkommen beſtätigt zu ſehen. Während Hr. Gunz bei ſeinem letzten Auftreten im 19. Konzert mit der Arie aus „Euryanthe“: „Wehen mir Lüfte Ruh“ und mit dem Beethoven'ſchen Liederkreis „An die ferne Geliebte“, welchen dieſer Sänger dem Vernehmen nach zum erſten Male einem Publikum vorführte, zwar Erfolg hatte, aber nicht ungetheilten Enthuſiasmus hervorrief, brachte er die mit franzöſiſchem Texte geſungene Arie aus der „weißen Dame“: „Komm o holde Dame“ zu ſo hinreißender Wirkung, daß ihm unſer elektriſirtes Publikum durch wiederholten Hervorruf den ſchuldigen Dank darbrachte. —

Hiermit können wir unſern Bericht über die großen Abonnement-Konzerte im Saale des Gewandhauſes ſchließen und wollen nur den Wunſch hinfügen, daß dieſes ehrwürdige Inſtitut auch in künftiger Saiſon mit derſelben hoch anzuerkennenden Regſamkeit auf die Vorführung berechtigter Novitäten und namhafter Künſtlerperſönlichkeiten bedacht ſein möge, wie es in verfloſſener Konzertſaiſon der Fall war. Und noch einmal ſei darauf hingedeutet, daß man es für heilige Pflicht halten möge, den Chorgeſang zu heben und im Orcheſter die geiſtig belebte, ſeit Mendelsſohn in Bezug auf die Meiſterwerke Haydn's, Mozart's und größtentheils auch Beethoven's eingebürgerte Aufführung zu erhalten.

Den Kammermuſikabenden, deren in jeder Saiſon acht an der Zahl ſind, ſteht unſer erſter Konzertmeiſter Hr. David ſpeziell als Leiter vor, und nur hin und wieder nimmt im Streichquartett an Stelle des genannten unſer Konzertmeiſter Hr. Dreyſchock den Platz der erſten Violine ein. Hr. Kapellmeiſter Reinecke iſt gewöhnlich Vertreter der Pianofortepartie, während Hr. Lübeck (Celliſt), Hr. Röntgen (2. Violiniſt), Hr. Herman (Bratſchiſt) und je nach Bedürfniß auch andere Gewandhaus-Orcheſter-Mitglieder als Mitwirkende fungiren. Das Zuſammenſpiel iſt gewöhnlich ein ausnehmend vorzügliches. Daß zuweilen auch Fehlerchen vorkommen, dürfte wohl ſelbſtverſtändlich ſein; denn wo kann uns ein zu allen Zeiten unfehlbarer Künſtler genannt werden? Doch haben wir eine Prinzipienfrage zu berühren, welche dahin geht, ob nicht die Berückſichtigung mancher Meiſter aus neuerer Zeit recht am Platze wäre? Z. B. hörten wir in der ganzen Saiſon kein Volkmann'ſches Streichquartett, auch Hiller's neues Quartett wurde nicht vorgeführt, wie überhaupt manche andere verdienſtvolle Komponiſten übergangen wurden. Sollte man aus durchaus zu ehrender Rückſicht für das Altklaſſiſche zu wenig Raum für mehr

Digitized by Google

Novitäten haben, als ſie uns in dieſer Saiſon geboten wurden, ſo dürfte doch wenigſtens Beethoven mit ſeinen letzten Quartetten Anſpruch auf Beachtung erheben!

Die wenigen Novitäten in dieſer Saiſon waren: ein noch ungedrucktes Sextett für Streichinſtrumente von Gade, welches durch ſeine liebenswürdige, friſche Melodik und feindurchdachte Faktur in ſeinen 4 Sätzen, von denen die Mittelſätze am ſchönſten ſind, nach Bekanntwerdung durch den Druck gewiß die Berechtigung erringen wird, neben Gade's reizendſte Schöpfungen geſtellt zu werden. Ferner ein neues Quartett für Pianoforte und Streichinſtrumente Op. 6 von Fr. Gernsheim, welches unſer Intereſſe ſehr in Anſpruch nahm, da nicht allein Formklarheit und fertige thematiſche Arbeit, ſondern auch in Wahrheit von einem tüchtigen, ſtrebſamen Talente zeugende Erfindung der Motive wahrgenommen werden konnten, wenn auch zuweilen die Behandlung derſelben an Mendelsſohn und Schumann erinnerte. Der noch junge Komponiſt, welcher früher am hieſigen Konſervatorium der Muſik ſeine Ausbildung erhalten hat, ſpielte die mit künſtleriſchem Fleiße behandelte Pianofortepartie ſelbſt in der Weiſe, daß wir ihm auch das Lob eines tüchtigen, poeſievollen Klavierſpielers mit gutem Gewiſſen zuertheilen können, obſchon ein geringeres Maß von Aengſtlichkeit der Fülle des Tones zuträglicher geweſen wäre.

Auch ein Quintett für Pianoforte und Streichinſtrumente von Karl Reinecke lernten wir kennen, müſſen aber geſtehen, daß uns dieſes Werk in Rückſicht auf das ſonſtige höchſt achtungswerthe Schaffen des Komponiſten noch nicht reif genug erſchienen iſt. Jedenfalls würde eine theilweiſe Umarbeitung dem Werke nur vortheilhaft ſein.

In der letzten Kammermuſik-Soirée bereitete uns Fr. Clara Schumann die Freude, die Pianofortepartie des hier zum erſten Male aufgeführten Quartetts für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von Johannes Brahms in ihrer gewohnten Meiſterſchaft vorzutragen, wodurch dem Publikum das Verſtändniß für beregtes Werk nicht wenig erleichtert wurde. Und ſo hat auch Hr. Brahms es gewiß nur dieſem Vortrage zu danken, daß ſein Werk vom Publikum denjenigen Beifall erhielt, welchen es für gewiſſe unverkennbare Lichtſeiten verdient. Zu letzteren gehören die vollſtändige Vermeidung von Gemeinplätzen im Einzelnen und die Nobleſſe des Styls im Ganzen. Ferner tritt uns die große Form mit klarer Feſtigkeit entgegen; fragen wir aber nach der Erfindung, ſo müſſen wir geſtehen, daß wir dieſer grade keinen hohen Grad einräumen können.

Als Gäſte im Pianofortespiel ſind außer Fr. Schumann noch der frühere Euterpedirektor Hr. Blaßmann, ein ſehr gewiegter Pianiſt, und Frl. v. Aſten zu erwähnen, welche letztere im Schumann'ſchen Es-dur-Quintett die Pianofortepartie zwar nach techniſcher Seite ziemlich bewältigte, in der Auffaſſung aber den hohen Intentionen des Tonſchöpfers noch nicht vollkommen gewachſen war. Sonſt waren Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelsſohn, Prinz Louis Ferdinand von Preußen u. ſ. w. vertreten, und es wurden ſomit die Rückſichten auf die Klaſſizität möglichſt erfüllt.

Im Gewandhausſaale finden auch alljährlich zwei von der Konzertdirektion veranſtaltete Konzerte ſtatt, das eine zum Beſten des Orcheſter-Penſionsfonds, das andere für die Armen der Stadt, und zwar wurden im erſteren eine prächtige Ouvertüre in C-dur von Mendelsſohn (Manuſkript) und eine Serenade D-dur von Mozart zur Aufführung gebracht. Erſteres Werk gelangte 1833 zum erſten Male auf dem Muſikfeſte zu Düſſeldorf zu Gehör und fand daſelbſt eine begeiſterte Aufnahme, wie es auch bei uns der Fall war. Von letzterem Tonſtücke, welches Otto Jahn beſonders lobend hervorhebt, ſind bereits einige Sätze als Symphonie Nr. 8, bei Breitkopf und Härtel gedruckt. Im ganzen beſteht die Serenade aus 9 Sätzen, von denen nur 7 geſpielt wurden und lebhaften Beifall hervorriefen. Ferner ſpielte Hr. Reinecke mit klaſſiſcher Virtuoſität das C-moll-Konzert von Beethoven, Hr. Lübeck erntete für den vortrefflichen Vortrag dreier Stücke von Bach für das Violoncell zweimaligen Hervorruf, und Frl. Alvsleben aus Dresden ſang mit Erfolg eine Arie aus „Fauſt" von Spohr, und wurde durch die Klarinette des Hrn. Landgraf und durch die Direktion des Hrn. Theater-Kapellmeiſter Guſtav Schmidt wirkſam unterſtützt.

Im Armenkonzert hörten wir eine neue Symphonie F-dur (Manuſkript) von N. W. Gade, die uns im Ganzen und Einzelnen ſehr wohl gefiel. Die ganze Art ſeiner Ausdrucksweiſe iſt ſo liebenswürdig und die Form ſo anmuthig, klar und auch geſchloſſen, daß wir dieſes Werk herzlich willkommen heißen. Fr. Klara Schumann ſpielte auf einem verſtimmten Flügel von Erard das E-dur-Konzert von Beethoven und Hr.

Digitized by Google

Degele ſang Lieder von Robert Schumann, zu denen ſeine Geſangsmanier, nämlich in der Sentimentalität zu ſchwelgen, und ſeine zuweilen opernhafte Ausdrucksweiſe in keinem rechten Einklange ſtehen wollte, obwohl ſich ſein ſchöner Bariton in den hohen Lagen vollkommen geltend machte. Das ſchöne Material, wenn auch nicht gehoben von tiefgeiſtiger Auffaſſung, trat auch in der Solopartie der Scenen aus der Frithjof-Sage von Max Bruch hervor, welches Werk das Armenkonzert beſchloß, nachdem jenes vorher im Konzert des Univerſitäts-Geſangvereins der Pauliner einen wahren Enthuſiasmus erregt hatte, dem wir uns inſofern anſchließen, als wir durch frühere mehrjährige Direktion eines Männergeſangsvereins und ſpäter durch Mitgliedſchaft eines tüchtigen Vereins dieſer Gattung und endlich durch Privatſtudium mit den meiſten Partituren tüchtiger Männergeſangswerke bekannt, zu der Einſicht gelangt ſind, daß Bruch's Schöpfung nicht allein eine würdige Richtung erkennen läßt, ſondern auch in der Behandlung des nach unſerer Anſicht ſehr glücklich gewählten epiſch-lyriſchen Stoffes ein ſehr bedeutſames Talent für Männergeſangskompoſitionen bekundet. Von den uns bekannten größeren Tonſtücken für Männerchöre, welche von lebenden Komponiſten geſetzt wurden, wüßten wir dem beregten Werke Bruch's kaum eins an die Seite zu ſtellen. Wie ſich Max Bruch in dieſem Punkte in der Oper gezeigt hat, können wir nicht aus eigner Anſchauung vollſtändig beurtheilen, da uns ſeine „Loreley" noch unbekannt iſt. Im Armen-Konzert gelangte genanntes Werk zu weit ſchwächerer Aufführung, als im Pauliner-Konzert, wo die mit kühner Sicherheit behandelten Chöre von unſeren durch den akademiſchen Muſikdirektor Hrn. Dr. Langer vortrefflich geſchulten Studentenſtimmen und die zuweilen im Studium Meyerbeer's wurzelnde Inſtrumentation eine ſo durchſchlagende Wirkung erzielten, wie es bei einem neuen Werke ſelten der Fall geweſen iſt. Bedenkt man noch, daß die Pauliner erſt vierzehn Tage vor der Aufführung mit dem Studium des Werkes begonnen und dasſelbe in nur wenigen Singſtunden fertig gebracht haben, ſo wird man die bedeutende Leiſtungsfähigkeit ermeſſen können, zu welcher Hr. Dr. Langer ſeine friſchen „Füchſe" und „bemooſten Häupter" geführt hat. Die Verdienſte desſelben um die Hebung der Muſik an unſerer Univerſität können nur mit der wärmſten Anerkennung hervorgehoben werden.

Fr. Thelen vom hieſigen Stadttheater führte die Partie der Ingeborg in recht guter Dispoſition durch und wirkte mit ihrem ſympathiſchen Organ, deſſen Ausbildung wir einmal ſpäter erwähnen wollen, zu allgemeiner Befriedigung. Großen Beifall erwarb ſich der mit großer, voller Stimme und mit tüchtiger Geſangstechnik ausgerüſtete Baritoniſt Hr. Stägemann aus Hannover ſowohl als Träger der Partie des Frithjof, als auch als Interpret einer Arie aus Haydn's „Schöpfung", während auch Frl. J. Hering aus Leipzig durch den techniſch wohl ausgearbeiteten und geiſtig belebten Vortrag, dem nur ein wenig künſtleriſche Ruhe fehlte, der Romanze und des Rondo aus dem E-moll Konzert von Chopin die Zuhörerſchaft zu lebhaften Acclamationen hinriß. Im Uebrigen zeichnete ſich ein Mitglied des Paulinervereins, Hr. Wiedemann, durch ſeinen tüchtig geſchulten und außerordentlich wohltönenden Solotenor in dem Bruch'ſchen Werke und in Schubert's „Nachthelle" ſehr vortheilhaft aus, wie wir es immer an dieſem ſchon öfter im Gewandhauſe und in der Euterpe aufgetretenen Sänger gewöhnt ſind.

Von den ſonſt im Pauliner-Konzert vorgetragenen Männerchören haben uns „Mei Maidle" von Silcher und Reinecke's „Waldlied" am beſten gefallen, während der allzuſtark inſtrumentirte Franz Lachner'ſche Pſalm, ferner „Reutti im Winkel" von Vinzenz Lachner mit ſeinen geſuchten Harmonien und endlich „Wanderers Nachtlied", eine Studie des jungen Komponiſten E. Neßler, nur Anſpruch auf Achtung erheben dürften. — Im ganzen hat ſich der Paulinerverein wiederum als eine Zierde unſerer Univerſität bewährt, an welcher wir auch ferner die Wiſſenſchaft im Einklange mit der ſchönen Kunſt und Hrn. Dr. Langer als „Paulinervater" in gewohnter rüſtiger Kraft zu ſehen wünſchen. Da wir glauben, die Einzelnkonzerte des bereits erwähnten Hrn. Hallé, der gefeierten Fr. Schumann und des bekannten Hrn. Satter, welcher eigene an Werth höher als gewöhnliche Virtuoſenſtücke ſtehende Kompoſitionen (Trio, Sonate, Studien) vorführte, obwohl von ſeinem Talente noch ganz andere, von edlerem Geiſte getragene Werke zu erwarten wären, nicht näher zu beleuchten haben, erlauben wir uns das Wirken des Muſikvereins „Euterpe" in kurzen Worten zu ſchildern.

Schon unter Hrn. Blaßmann's Direktion war das Streben erſichtlich, die durch Hans von Bronſart eingeführte Ueberwucherung der ſogenannten „neudeutſchen Schule" in etwas zu beſchränken. Der neugewählte Dirigent, Hr. von Bernuth, ein wiſſenſchaftlich, künſtleriſch und geſellſchaftlich tüchtig gebildeter Mann, hat ſich nun

Digitized by Google

in dieſer Saiſon das große Verdienſt erworben, Werke jener Richtung aus dem Konzertſaale faſt ganz zu entfernen. Unter Werken jener Richtung verſtehen wir die der guten Logik entbehrenden, zu denen faſt alle ſymphoniſchen Dichtungen Liſzt's gehören. Die Leiſtungsfähigkeit des aus theilweiſe recht tüchtigen, theilweiſe aber auch aus ſehr unſicheren Kräften beſtehenden Euterpe-Orcheſters hat ſich übrigens in den abgehaltenen 10 Konzerten dieſer Saiſon fortwährend geſteigert.

Bach, Beethoven, Cherubini, Schubert, Mendelsſohn, Schumann, Gade, Bargiel, Raff und Richard Wagner waren durch Orcheſterwerke vertreten und als Hauptleiſtungen im Chorgeſange können wir in Mendelsſohn's „Lobgeſang" das Finale und die Chöre in der „Manfred"-Muſik von Schumann bezeichnen. Beide Werke bildeten überhaupt in ihrer partiturgetreuen Ausführung die Höhepunkte im Wirken der Euterpe. Hoffentlich wird die Euterpe ihren Schwerpunkt in Chorausführungen finden, wenn es nämlich Hrn. von Bernuth gelingen ſollte, (vorausgeſetzt daß es ſeine Abſicht iſt), die von ihm dirigirte Singakademie mit dem Euterpechor zu vereinigen, welcher letztere jetzt ſchon weit friſchere Stimmen, als der Gewandhauschor aufzuweiſen hat. Auch für die Hebung des Orcheſters ſollen dem Vernehmen nach in künftiger Saiſon umfaſſendere Einrichtungen getroffen werden, welche zur Herſtellung eines wirklich ſchönen Enſembles auch unbedingt nothwendig ſein dürften. Vor allen Dingen fehlt noch, wie es ſcheint, ein ſeiner Aufgabe vollkommen gewachſener Konzertmeiſter, der wenigſtens annähernd in ſo umſichtiger Weiſe thätig wäre, wie es im Gewandhausorcheſter unbeſtritten durch den Muſterkonzertmeiſter David in ſo hohem Maße geſchieht. Obwohl Hr. von Bernuth ſo manche Unebenheiten aus dem Zuſammenſpiel des Streichorcheſters herausgebracht hat, ſo mangelt doch immer noch die vollkommene Egalität in der Ausführung mancher Violinpaſſagen, und der volltönende Glanz im Kolorit bei Hervorhebung markiger Stellen. Die Hauptmängel beſtehen aber in der nicht vollkommen techniſchen Handhabung der Holzblasinſtrumente, von denen namentlich die Klarinetten, Oboen und Flöten nicht nur häufig in Stimmungsſchwankungen disharmoniren, ſondern auch im Vortrage langſamer Kantilenen und ſchneller Tonfiguren in melodiſcher und rhythmiſcher Beziehung zuweilen den rechten muſikaliſchen Ausdruck verfehlen. Auch unter den Blechinſtrumenten wirken die Poſaunen mitunter durch unſchönes Herausplatzen der Töne nicht ſo, wie es die Intentionen des Tonſchöpfers eigentlich erforderten, wobei freilich zu bedenken iſt, daß die akuſtiſchen Verhältniſſe des Konzertſaales die abſolute Klangſchönheit keineswegs unterſtützen. Die Saalbaufrage wird alſo von Tag zu Tag eine brennendere, und es iſt ſehr zu wünſchen, daß dieſelbe bald zum Austrag gebracht werden möge. Gewiß dürften auch die andern angegebenen Beeinträchtigungen der Leiſtungen des Euterpeorcheſters in nächſter Saiſon immer mehr verſchwinden, damit die redliche Kraft des Dirigenten, welche in Wahrheit den ganzen Tonkörper zu beſeelen wohlgeeignet iſt, in ihrem friſchen Wirken durch nichts behindert werde. Von den in dieſer Saiſon aufgetretenen Soliſten heben wir die Pianiſtin Frl. Sara Magnus, jetzt Fr. Heinze, ganz beſonders hervor, da genannte Dame mit ihrer vortrefflichen, poetiſchen Auffaſſung durch den Vortrag des Chopin'ſchen F-moll-Konzertes eine in der That künſtleriſch hervorragende Leiſtung bot. Ebenſo müſſen wir des Fr. Heinze an Technik überlegenen, in der Auffaſſung, wie ſchon berührt, nicht vollkommen ſelbſtändigen Frl. Anna Mehlig erwähnen, die im Vortrage der Pianofortepartie des Hummel'ſchen Septettes Eminentes leiſtete, während uns die Auffaſſung im Beethoven'ſchen Es-dur-Konzert noch gering erſchien, obſchon das Techniſche auch hier in muſtergiltiger Ausarbeitung zur Erſcheinung gelangte. Die 14 jährige Marie Krebs aus Dresden wird uns hoffentlich in künftiger Saiſon Anlaß geben, die Fortſchritte ihrer bereits ſehr reſpektablen Technik und ihres noch allzukindlichen, ſchulmäßigen Erfaſſens der Aufgaben zu kennzeichnen. Unter den Violiniſten ragte der bereits erwähnte Hr. Böntgen in vollkommener Bewältigung der Bach'ſchen Chaconne hervor, und von Sängern nennen wir außer dem ſpäter zu charakteriſirenden Hrn. Schild und dem bereits genannten Hrn. Wiedemann die Damen: Frl. Eggeling aus Braunſchweig mit ſehr achtungswerther Koloraturfertigkeit, Frl. Metzdorf aus Berlin mit ſympathiſcher Stimme und noblem Ausdruck, Frl. Wiegand aus Leipzig mit ſchöner Tonbildung und geiſtiger Regſamkeit und endlich Frl. Martiny mit einer an ſich ſchönen Altſtimme, doch mit noch zu wenig techniſcher Fertigkeit.

Unter den verſchiedenen Vereinen für gemiſchten Chorgeſang nehmen „der Riedel'ſche Verein" und die „Singakademie" die hervorragendſten Stellen ein und beide Vereine haben auch in dieſer Saiſon beachtenswerthe Zeugniſſe ihrer Thätigkeit abgelegt. Da es hier zu weit führen würde, wenn wir jede Leiſtung beſprechen wollten, ſo heben wir die relativ beachtenswertheſten und

Digitized by Google

den jüngſten Standpunkt der Leiſtungsfähigkeit charakteriſirenden Aufführungen hervor. Der Riedel'ſche Verein hat ſich in dieſer Saiſon dadurch verdient gemacht, ein bisher in Leipzig noch unbekanntes Oratorium: „Johannes der Täufer“ von F. Emil Leonhard, zur Aufführung gebracht zu haben. Schon vor 10 Jahren lernten wir dieſes Oratorium in Görlitz (Oberlauſitz) kennen, wo Schreiber dieſes ſich bei den Vorbereitungen zur Aufführung als Dirigent ſelbſt betheiligte. Nach dieſer zweifachen Bekanntſchaft können wir wohl behaupten, daß in den Chören, Doppelchören, einfachen Fugen, Choralfugen u. ſ. w. die vollkommene Herrſchaft über das theoretiſche Material wahrzunehmen iſt. Ebenſo techniſch fertig treten die Verwendung des Orcheſters und die Behandlung der Singſtimmen hervor, ſo daß nach dieſer Seite hin nichts weiter auszuſetzen ſein dürfte. Die melodiſche Erfindung in den lyriſchen Partien und die theatraliſchen Züge in dramatiſchen Stellen ſind aber nicht gerade originell zu nennen, ſondern man fühlt leider allzuſehr den Mangel eines eigenen Styls. Bald finden wir Partien, die uns an Bach und Händel erinnern, bald tritt uns wieder Mendelsſohn'ſches Weſen entgegen, und endlich, was uns am wenigſten behagt, finden wir ſogar Opernkolorit in der Art Marſchner's, Weber's, ja auch Meyerbeer's angewendet. Es iſt alſo weder ein ſelbſtſchöpferiſcher Styl, noch ein ganz beſtimmtes Anſchließen an eine ältere oder neuere Richtung in der Oratorien-Kompoſition deutlich erkennbar, was aber die Achtung vor dem muſikaliſchen Wiſſen des ſonſt hochgeſchätzten Komponiſten in keiner Weiſe beeinträchtigen ſoll. Da das Werk in Partitur bei Breitkopf und Härtel erſcheinen wird, ſo dürften ſich unſere Geſichtspunkte wohl ſpäter noch eingehender zergliedern laſſen. Die Ausführung ſtand nicht auf gleicher Höhe mit den Intentionen des Komponiſten, da die Frauenſtimmen häufig unrein intonirten und nicht präcis einſetzten und die Männerſtimmen weder techniſch ſicher noch geiſtig belebt erſchienen. Die Saliſten Hr. Schild (Tenor) aus Leipzig und Hr. Weiß (Baß) aus Dresden zeichneten ſich durch gute Tonbildung, durch Sicherheit im Solo und Enſemble und durch vollkommne Reinheit in der Intonation vortheilhaft aus, während Fr. Reclam (Sopran) zwar das Meiſte recht hübſch zur Geltung brachte, an einzelnen Stellen aber von Intonationsſchwankungen nicht frei war, was auch bei Frl. Baer (Alt) getadelt werden muß. — Hr. Riedel hat ſicher das große Verdienſt, durch Heranziehen der Mittelſtände die Kirchenmuſik ſo zu ſagen in unſerer Stadt volksthümlich gemacht zu haben. Denn obſchon der Thomanerchor jeden Sonnabend Kirchenſtücke a capella zu Gehör bringt, ſo können dieſe „Motettenaufführungen“ der unglücklichen Geſchäftszeit wegen doch nicht den Nutzen für die Allgemeinheit haben, wie ihn die an Feiertagen ſtattfindenden Riedel'ſchen Aufführungen in Wahrheit bisher erzielten. Freilich dürften letztere wohl kaum eine höhere, wirklich künſtleriſche Bedeutung erhalten, da uns zur Erlangung dieſes Zieles weder die Dirigenteneigenſchaft des Hrn. Riedel, noch die demſelben zu Gebote ſtehenden Kräfte vollkommen geeignet erſcheinen.

Dieſe künſtleriſche Bedeutung müſſen wir aber jetzt ſchon der „Singakademie“ unter Leitung des Hrn. von Bernuth zuſprechen, da ſie nach vorausgegangenen Aufführungen in der Thomaskirche am 10. Mai im Saale des Gewandhauſes in der Reproduktion von Haydn's „Jahreszeiten“ eine ſolche Sicherheit und ein ſo ſtimmkräftiges Material entfaltete, daß wir dieſe Chorausführung als die beſte bezeichnen müſſen, welche uns ſeit langer Zeit in Leipzig überhaupt geboten warden iſt. Die Singakademie hatte bei ihren Beſtrebungen, dieſes herrliche Werk Haydn's zu würdiger Ausführung zu bringen, mit mancherlei Hinderniſſen zu kämpfen. Zuvörderſt wurde durch die Theaterabhaltungen der einzelnen Orcheſtermitglieder und durch ſpätes Eintreffen der Saliſten eine vollſtändige Generalprobe unmöglich. Auch mußten im letzten Augenblicke die voller Fehler ſteckenden Orcheſterſtimmen von den Mitwirkenden noch korrigirt werden und endlich meldete ſich Hr. Schild vom hieſigen Stadttheater plötzlich krank, obwohl er am Abende vorher und am Abende nach beregter Aufführung im Theater aufgetreten iſt. Für dieſen übernahm nach telegraphiſcher Berufung Hr. Denner aus Kaſſel die Partie des Lucas. „Trotz alledem“ war es eine wahre, langentbehrte Freude für Ohr und Herz, die friſchen, markigen Sopranſtimmen bis in's zweigeſtrichene B in größtentheils reinſter Fülle emporſteigen zu hören; ebenſo ſekundirte der wohlbeſetzte Alt in ſolcher einheitlichen Präciſion, daß wir von dieſem Frauenſtimmen-Enſemble freudigſt überraſcht waren. Die Männerſtimmen ſind zwar nach etwas ſchwächer beſetzt, der Kern iſt aber ebenfalls ein ſo tüchtiger, daß es nur der Zuziehung noch einiger Studentenſtimmen bedarf (deren wir gar nicht wenige haben), um mit der Zeit ein wirklich vollendetes Enſemble zu ermöglichen. Zu dieſen mit der richtigſten Auffaſſung geleiteten (abweichende Anſichten dürften nur ſubjektiven Werth beanſpruchen) und wohl vorbereiteten Chormitteln kamen noch die trefflichen Solo-

kräfte, unter denen Frl. Sauter aus Berlin bei Durchführung der reizenden Partie der Hanne eine so köſtliche, in den hohen Lagen namentlich ſo edel klingende und bis etwa auf den Triller (der Triller klang inkorrekt; ob jedoch die Hitze im Saale auf die Beweglichkeit der Stimme Einfluß halte, können wir nach einmaligem Anhören nicht beurtheilen) eine ſo naturgemäß geſchulte Stimme mit ſtets der Situation angepaßter Auffaſſung entfaltete, wie es uns ſeit längerer Zeit bei einer Konzertſängerin nicht vorgekommen iſt. Auch Hr. Bletzacher aus Hannover (Baß) wirkte durch ſein mächtiges Organ, durch ſeine echt muſikaliſche Vortragsweiſe in der wohlthuendſten Weiſe, und wir haffen dieſem trefflichen Künſtler noch recht oft zu begegnen. Ebenſo heißen wir Hrn. Deuner aus Kaſſel als Interpreten der Tenorpartie herzlich willkommen. Sein feines Gefühl und ſeine muſikaliſch ſaubere Technik ließen ein paar gepreßte Töne im höchſten Regiſter vollſtändig vergeſſen. In Anbetracht der obenerwähnten Umſtände iſt auch dem freilich allzuſchwach beſetzten Orcheſter die gebührende Anerkennung nicht vorzuenthalten, da größere Verſehen vermieden wurden und die vorgekommenen Kleinigkeiten beſonderer Beachtung nicht werth ſind.

An dieſe Beſprechung wollen wir die Erwähnung einer vom Gewandhauschor und Gewandhausorcheſter im Verein mit einigen Thomanern und anderen Dilettanten unter Direktion des Kapellmeiſters Karl Reinecke veranſtalteten Aufführung der Bach'ſchen „Matthäuspaſſion" knüpfen, welche am Charfreitag in der Thomaskirche ſtattfand und uns wie früher zu der traurigen Bemerkung Veranlaſſung gibt, daß man hier in Bezug auf die Ausführung der Chöre und ſachgemäße Reproduktion der Partitur noch keinen Schritt weitergekommen iſt.

Von Köln aus haben wir bereits Hiller's treffliche Vertheilung der Chöre angegeben und dabei durchblicken laſſen, wie ſehr es der Würde unſerer Kunſt angemeſſen iſt, wenn ſich verſchiedene Vereine, deren Tendenzen im Einzelnen auseinandergehen mögen, zur Herſtellung einer bedeutenden Leiſtung geſchwiſterlich verbinden und im Hinblick auf das gewaltige Kunſtwerk ſelbſt die kleinliche Eiferſucht in den Hintergrund ſchieben. Möge im Einzelnen jedes Inſtitut den künſtleriſchen Ehrgeiz haben, die meiſte Kraftentwickelung entfalten zu wollen, wir werden uns über einen ſolchen Wettſtreit gewiß nur freuen.

In Bezug auf jene vorgenannte Aufführung haben wir noch die Leiſtung des Hrn. Schild, des lyriſchen Tenoriſten am hieſigen Stadttheater, beſonders hervorzuheben. Genannter Herr war früher Schüler des hieſigen Konſervatoriums und hat ſeit Anbeginn ſeiner Künſtlerlaufbahn den Geſangunterricht in der Schule unſeres Hrn. Profeſſor Götze genoſſen, deſſen ausgezeichnetes Wirken durch vielfache Beiſpiele belegt werden kann. Zu dieſen Beiſpielen rechnen wir nun auch den jugendlichen Sänger Schild, welcher in der ſchwierigen Partie des Evangeliſten eine Ausdauer, eine Sauberkeit und partiturgetreue Korrektheit und in Rückſicht auf die erſtmalige Leiſtung eine ſo würdige Auffaſſung an den Tag legte, daß wir meinen, es erwachſe in dieſem jungen Manne den beſten lyriſchen Tenoren ein bedeutender Rival. Wenn wir noch den vorzüglichen Baſſiſten Hrn. Bletzacher, die recht anſtändige Leiſtung des Hrn. Gitt (Baſſiſt) und die weniger genügenden Damen Fr. Pögner (Alt) und Frl. Borchard (Sopran) erwähnen, ſo glauben wir das Wichtigſte in unſerem Konzertleben berührt zu haben.

Zum Schluſſe wollen wir noch eine Bemerkung über unſere Oper hinzufügen, deren Exiſtenz in der kurzen Zeit ihres Beſtehens unter der Theaterdirektion des Hrn. v. Witte ſo lebenskräftig geworden zu ſein ſcheint, daß wir von jetzt ab regelmäßige Korreſpondenzen über unſere Opernzuſtände zu bringen gedenken. Durch die geſchickte Leitung des Direktors und durch das tüchtige Wiſſen und Können unſeres vortrefflichen Kapellmeiſters Guſtav Schmidt hat das Theater ein recht anſtändiges Opernrepertoir gewonnen, deſſen Erweiterung nach Engagement einer dramatiſchen Sängerin zu erwarten iſt. Fr. Palm-Spatzer, welche uns nur noch das Abendroth ihres vielbewegten Künſtlerlebens zeigte, hat uns verlaſſen, und gegenwärtig gaſtirt, nachdem uns die von allen Gäſten bedeutendſte Fr. Jauner-Krall als Suſanne, Frau Fluth, Frau Langin, Tochter des Regiments, Roſine und als Witwe in der „Verlobung bei der Laterne" von Offenbach entzückt hatte, die Prager Sängerin Fr. Kainz-Praufe, deren Stimme kräftig klingt und im Ganzen für den dramatiſchen Geſang geeignet erſcheint, obwohl uns Beſchwerden beim Athemholen und in der Koloratur vielfache Schwerfälligkeiten aufgefallen ſind. Ihre ſchwächſte Leiſtung war Leonore, wogegen ſie als Donna Anna meiſt korrekt und mit richtiger Auffaſſung ſang. Das Beſte hat uns die Sängerin jedoch in der neuen Oper „Perdita" von Charles de Barbieri, deren von Karl Groß angefertigtes Libretto aus Scenen des Shakeſpeare'ſchen „Wintermärchens", untermiſcht mit der Phantaſie des Verfertigers, zurecht gemacht iſt. Wenn

nun in dieſem auch manche Ungeſchicklichkeiten bei Behandlung des Stoffes erkennbar ſind, ſo iſt doch dem Muſiker hinreichend Gelegenheit geboten, ſich die in der Oper nothwendige muſikaliſche Hegemonie zu verſchaffen. Daß dieſe Hr. de Barbieri über Hrn. Groß erlangt hat, dürfte wohl kaum bezweifelt werden, obwohl wir in ſeinem Werke nur den italieniſch-muſikaliſchen Eklektiker finden, welcher bald die Denkweiſe eines Verdi, Bellini und Donizetti, bald auch die eines Meyerbeer und Roſſini abſpiegelt. Wo er letzteren zum Vorbild genommen hat, liefert er ſelbſtverſtändlich das Beſte, wozu wir namentlich das Finale der ganzen Oper rechnen. Auch im zweiten Akte iſt Mancherlei vorhanden, woran der Muſiker Intereſſe nehmen kann. Muſikaliſche Bedeutung dürfte allerdings kaum einer Nummer zugeſprochen werden. Der abſolute Wohlklang jedoch, ſowie auch die routinirte Verwerthung der inſtrumentalen und vokalen Mittel verſchaffen der Oper einen Erfolg, welchem wir hier ebenſo, wie anderwärts, im Intereſſe des Komponiſten und der verſchiedenen Theaterdirektionen rechte Nachhaltigkeit wünſchen. Bisher iſt die Oper viermal gegeben worden und es muß der vortrefflichen „Inſcenesetzung“ die ungetheilteſte Anerkennung gezollt werden. Auch wetteiferten unſere Bühnenkräfte ſichtlich mit einander, dem ſicheren, gewandten Taktirſtabe des Komponiſten mit größter Aufmerkſamkeit bei aller lebhaften Aktion zu folgen und den Intentionen des Tonſetzers in beſter Weiſe gerecht zu werden. Neben Fr. Kainz-Prauſe ſangen und ſpielten recht tüchtig unſere Koloraturſängerin Frl. Kropp und unſere ſtrebſame, ſehr gewandte Soubrette Frl. Karg, während der vorzügliche Schauſpieler und hochgebildete Menſch, in ſeiner Stimme aber reduzirte Heldentenoriſt Hr. Grimminger vielfältige Intonationsfehler beging. Hr. Thelen (Bariton) entledigte ſich bis auf einige Gaumentöne ſeiner nicht leichten Aufgabe recht gut, und die muſikaliſchen Sänger Hr. Hertzſch (Baß) und Hr. Schild (Tenor) boten befriedigende Leiſtungen, während der ſonſt nicht üble Chor noch Manches zu wünſchen übrig ließ. Die Zeit wird es lehren, ob ſich die Oper mit ihren unangenehmen Längen auf dem Repertoir erhalten kann. Unſererſeits müſſen wir indeſſen den Wunſch ausdrücken, daß man Ferdinand Hiller's, Lachner's, Abert's, Bruch's ꝛc. Werken größere Beachtung zollen möge, und wir meinen, es würde namentlich in dem muſikaliſchen Leipzig durch ſolche Werthſchätzung talentvoller Männer der Direktion kein Schaden erwachſen.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

25. Mai—7. Juni: „Flatterſucht“ (4 Mal). — „Ein Pelikan“ (2 Mal). — „Fauſt“. — „Die Journaliſten“. — „Der zerbrochene Krug“, „Die erſte Liebſchaft“ und „Wenn man nicht tanzt“. — „Eine kleine Erzählung ohne Namen“, „Buch III, Kapitel I“, und „Nach Mitternacht“. — „Ein Attaché“. — „Das Fräulein von Seigtière“. — „Darf und Stadt“. — Ein Mal (Pfingſten) geſchloſſen. — Hr. Marr und Frl. Schneeberger vom Thalia-Theater in Hamburg: Marquis von Seiglière und Lorte als Gäſte.

Abermals ſind mehrfache Neubeſetzungen im laufenden Repertoir des Burgtheaters zu verzeichnen. Die wichtigſte darunter iſt wohl die des Konrad Bolz in den „Journaliſten“, den Hr. Sonnenthal übernommen hatte und beifällig durchführte. Die Miſchung von weltmänniſcher Feinheit mit echter Liebhaberwärme, welche Hrn. Sonnenthal's Darſtellungen überhaupt auszeichnet und der Eifer, mit welchem er, ohne unſelbſtändig zu werden, den beſten Muſtern und Traditionen nachſtrebt, qualifiziren ihn ganz vorzugsweiſe zu eben dieſer, wohl dankbaren, doch nicht leichten Aufgabe.

In den „Journaliſten“ waren ſonſt neu: Hr. Wilke als Oldendorf und Frl. Kratz als Mad. Pavoni-Geßler. Ferner wurden Hrn. Baumeiſter's Rollen im „Attaché“ und im „Buch III, Kapitel I“. von Hrn. Kraſtel, in der „Kleinen Erzählung ohne Namen“. und im „Zerbrochenen Krug“ von Hrn: Schöne übernommen, wobei im zweitgenannten Stück Fr. v. Greiner als Lucile, im dritten Frl. Mathes als Emma, im letzten Frl. Kratz als Eve neu eintraten.

Der werthe Gaſt, den wir am 7. d. M. als Marquis de la Seiglière begrüßten, iſt dem Wiener Publikum, zum mindeſten einem Theil desſelben, ein lieber alter Bekannter. Die jüngeren Theaterbeſucher kennen ihn von ſeinem Gaſtſpiel am Carltheater vor circa zehn Jahren, und erinnern ſich namentlich ſeines Menzinger im Benedix'ſchen „Kaufmann“ als eines Kabinetsſtückes von ſeltener Art im Fach des dramatiſchen Genrebildes; den älteren Stammgäſten des Burgtheaters iſt Heinrich Marr eine erquickliche Erinnerung aus der Zeit ſeines hieſigen Engagements. Allerdings fand damals der allen unſern Koryphäen ebenbürtige Künſtler nicht die ausgedehnte Beſchäftigung, zu welcher ſein Talent ihn berechtigte; das Rollenmonopol herrſchte damals noch in eben ſo übertriebener Weiſe wie jetzt die Rollen- und Fachzerſplitterung. Demungeachtet hat Marr in

einigen Stücken des damals neuen, wie des älteren Repertoirs, — z. B. „Der reiche Mann“ (Wampe), „Das Liebesprotokoll (Müller), „Egmont“ (Alba), Scenen aus „Faust“ (Mephisto), ja mitunter in ganz kurzen Episodenscenen, wie des Reisenden Pönches in Bauernfeld's „Industrie und Herz“ — Wirkungen erzielt, die in dem reichen Kranz der besten einheimischen Leistungen in unserm Gedächtnisse fortleben.

Sein Marquis de la Seiglière war für uns neu. Die Rolle gilt im übrigen Deutschland als eine von Marr's vortrefflichsten Schöpfungen. Das Publikum des Burgtheaters, an den einheimischen Darsteller derselben gewöhnt, zeigte sich drei Akte hindurch merkbar kühl. Offenbar mußte es sich erst wieder an den scharfen Akzent der übrigens musterhaft deutlichen Aussprache des Gastes, an sein etwas gemessenes Wesen, im Gegensatz zu Löwe's formvollendeter Lebendigkeit, gewöhnen. Temperament und Schwung, Rundung, Feuer hat der Marquis des Letztgenannten jedenfals mehr als jener, während Marr mehr Konsequenz, ein stilleres Walten mit feineren Effekten, ein beredtes Mienenspiel und Nüancen aufweist, die freilich mitunter mehr hausbacken als kavaliermäßig sind, an sich aber von durchdringender künstlerischer Einsicht zeugen. Thatsache ist, daß das Publikum erst im vierten Akte, hier aber in entschiedenster Weise für Hrn. Marr's Darstellungsweise warm wurde, welche endlich von einem gewissen Druck befreite Stimmung in mehrfachem Applause und am Schlusse in zweimaligem Hervorrufe des Gastes Ausdruck fand.

Die sonstige Darstellung des interessanten Sandeau'schen Zeitbildes war seitens der Herren, und zwar namentlich Hrn. La Roche's, in bedauerlichster Weise vom Souffleurkasten abhängig. Um so staunenswerther war freilich die Wirkung, die der letztgenannte Künstler mit sämmtlichen großen und kleinen „Druckern“ seiner Rolle auf das Publikum auszuüben wußte. Hr. Sonnenthal und Frl. Baudius hatten, ersterer bei seiner Liebeserklärung, letzterr in der Scene Helenens mit ihrem Vater, Momente von schöner Wärme.

Hamburg, dem das Burgtheater seit zwanzig Jahren Alles verdankt, was an schauspielerischem Nachwuchs Frisches und Entwicklungsfähiges zu finden war — Dawison, die Seebach, Würzburg-Gabillon, Boßler, Goßmann, Wolter u. A. — Hamburg hat uns diese Woche außer Marr noch einen Gast, Frl. Schneeberger, hergesandt. Nach ihrer ersten Rolle — Lorle — zu urtheilen, hat das junge Mädchen Talent und Bildung. Ihr Spiel war durchaus nicht schablonenhaft und doch anspruchslos, die gemüthvollen Töne namentlich quollen frisch und ungekünstelt, eigentlich unmittelbar aus dem tiefsten Innern. Im ersten Akte sympathisch ansprechend, ohne auf das größere Publikum zu wirken, im zweiten von ergreifender Innigkeit, namentlich bei der Liebeserklärung, im dritten und vierten unserer Ansicht nach etwas zu leichtblütig, die Scene mit dem Fürsten etwas überstürzt und derb, doch immer selbstständig, im fünften wieder eben so einfach wahr als tief empfunden und zum Mitgefühl bewegend. Ein gutes Organ, dem auch die angenehmen tiefen Register nicht fehlen, eine ausdrucksvolle Physiognomie und, speziell für diese Rolle günstig, ein geläufiges Schwäbeln kamen der jungen Schauspielerin zu Statten. Ihr Erfolg war vom zweiten Akte an ein entschiedener und gewiß der verdienteste, den irgend ein Lorle seit Abgang der Neumann errungen. Frl. Schneeberger wurde nach den Aktschlüssen und bei offener Scene lebhaft gerufen.

Als Gräfin Ida versuchte sich Fr. v. Greiner ohne Glück. Man wird besser thun, diese fleißige Schauspielerin im Lustspielkreise, wo sie sehr verdienstlich wirkt, zu belassen. Ihr Pathos ist unvermögend, auch nur die geringste Illusion hervorzurufen. — Die übrige Besetzung ist bekannt. Hr. Sonnenthal, zu Anfang sehr unsicher im Text, spielte mit vieler Wärme. Der „Kohleprater“ erheischt dringend eine bessere Besetzung.

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Lieder und Klavierstücke von Gustav Eggers.

h. Es sind Kompositionen eines jungen Tondichters, die vor uns liegen, aber leider keines Lebenden mehr. Gustav Eggers (Mecklenburger von Geburt), ein Bruder des rühmlich bekannten Kunstschriftstellers Fr. Eggers in Berlin, war mit ganzer Seele seinem Beruf als Musiker zugethan. Durch eine Reihe kleinerer Kompositionen (op. 1. bis 12.) hatte der junge Mann sich eben die Aufmerksamkeit der Musikwelt zugewendet und die ersten Stufen zu einer wohlverdienten künstlerischen Reputation erreicht, als der Tod ihn vor der Zeit hinwegraffte.

Die im Stich erschienenen Kompositionen von Eggers bewegen sich durchaus in kleinen Formen; es sind ein Dutzend Liederhefte und zwei Hefte Klavierstücke. Ein echtes, natürliches Talent, wenn auch kein gewaltig geniales, spricht aus diesen Tonbildern. Sie sehen uns mit klaren, herzlichen Augen an und verrathen uns, daß ihr Autor im Leben wie in der Kunst ein sinniger, liebenswürdiger Mensch gewesen. Eggers erscheint

Digitized by Google

in ſeinen Kompoſitionen als eine weibliche, weiche, aneignende Natur, die, vor den heftigen Stürmen des Lebens, vor der Logik der Leidenſchaft ſcheu zurückweichend, nur in dem begrenzten Kreiſe zarter Empfindungen ſich wohl und heimiſch fühlt. Weder einen hohen begeiſterten Aufſchwung, noch tiefſinniges Verſenken in das Geheimleben der Tonwelt erwarte man von Eggers; ſeine Kompoſitionen ſind Feldblümchen, die mit anſpruchsloſer Anmuth zu dem Wanderer aufblicken.

Im Liede fühlte ſich Eggers vorzüglich von dem Elemente des Volksthümlichen angelockt. Aus dem „Quickborn" von Klaus Groth ſetzte er 12 Gedichte und traf in einigen den traulichen, ſchalkhaften Volkston vortrefflich. Nur hielt ihn das Beſtreben, überall ſchlicht und volksthümlich zu bleiben, mitunter in all zu einfachen Melodien und Harmonien feſt. In ſolchem Falle bietet das Muſikaliſche dem Hörer leicht gar zu wenig Intereſſe, und die Individualität des Komponiſten verſchwindet in der Allgemeinheit des Volks- und Kinderliederſtyls. „Sechs Lieder" (op. 10) führen den ausdrücklichen Beiſatz: „im Volkston", ſie ſind in ihrer ſchlichten Natürlichkeit recht herzig. Zwei andere Hefte („6 Lieder v. Hoffmann v. Fallersleben, op. 2." und „Vier Lieder v. Otto Ranette, op. 4.") entbehren zwar dieſer näheren Bezeichnung auf dem Titelblatt, gehören aber ebenfalls überwiegend dem volksmäßigen Liede an. Eggers fühlte ſich in dieſer Region viel heimiſcher als in dem ausgeführten modernen Lied, insbeſondere von leidenſchaftlichem Charakter. Eggers' Muſik zu Gedichten wie: „Mit ſchwarzen Segeln ſegelt mein Schiff" (op. 3), „Hörſt du nicht die Bäume rauſchen" (op. 8), „Sie liebt mich nicht" (op. 9) haben nicht entfernt den innigen überzeugenden Ton ſeiner kleinen volksthümlichen Strophenlieder. Die Melodie dünkt uns für ſolche Empfindungen und Situationen mitunter zu genügſam und alltäglich. Das dem Haſapeenſänger Montius gewidmete Lied „Die ſchöne Welt" (deutſcher und engliſcher Text von Friedrich Eggers) dürfte von einer ſchönen kräftigen Tenorſtimme geſungen, im Konzert und Salon ſeine Wirkung nicht verfehlen. Trotzdem ſchien hier die Rückſicht auf den Effekt den Komponiſten mehr zu beengen als zu fördern, ſie verlockte ihn zu Phraſen, deren innerer Gehalt und individuelles Gepräge fehlt.

Nebſt dieſen Liederſammlungen gab Eggers auch „Neue Klavierſtücke" heraus (op. 12), kurze Charakterſtücke mit Ueberſchriften, in Form und Charakter theils an Mendelſohn's „Lieder ohne Worte" theils an Schumann's zahlreiche Genrebilder erinnernd. Eine echt muſikaliſche Natur, auf Wohlklang und Ebenmaß angelegt, ſpricht wie aus den Liedern, ſo auch aus dieſen Klavierſtücken. Zart und anmuthig iſt manches dieſer Tonbilder, bedeutend und eigenthümlich keines. Faſſen wir den Eindruck zuſammen, den die Eggers'ſchen Kompoſitionen uns zurückgelaſſen, ſo haben wir hier den Verluſt einer liebenswürdigen, aufrichtigen Künſtlernatur zu beklagen, welche zwar bedeutende, im eminenten Sinn originelle Schöpfungen nicht hinterlaſſen hat, aber unzweifelhaft eine höhere, reichere Entwicklung nach haſſen ließ. Den Freunden des frühverſtorbenen Komponiſten werden ſeine Lieder ein theures Angedenken bleiben und das Beſte daraus verdient in der That vor Vergeſſenheit bewahrt zu bleiben.

Korreſpondenz-Nachrichten.

F. L. N. **Frankfurt a. M.** (Das Frankfurter Theater und die Kritik. Fr. Burggraf und Hr. Schneider. Der Geſandtſchafts-Attaché). Die freien Städte beſaßen in früherer Zeit bedeutende Theater. Dies iſt nicht mehr in gleicher Weiſe der Fall und bei dem Einfluſſe, den ſie mehr oder weniger ausüben, iſt das wirklich zu bedauern. Der tüchtige, wenn auch mitunter etwas zu nüchterne Sinn der freien Reichsſtädte bot der wahren Muſe einen Zufluchtsort. Das Ballet konnte niemals in denſelben aufkommen. Die Kunſt mußte durch ſich ſelbſt zu wirken ſuchen. Wirklich zeigt uns die Theatergeſchichte, daß ſich bedeutende Talente, wie Weidner, Fr. v. Buſch, Fr. Lindner unter den durch die Anſchauungsweiſe der freien Reichsſtädte bedingten Verhältniſſen entwickelt haben. — Was die jetzigen Theaterverhältniſſe Frankfurts anbelangt, ſo leidet die wahre Kunſt nicht ſowohl durch die Direktion, die darſtellenden Kräfte oder ein theilnahmloſes Publikum, als durch das tiefe Schweigen der Kritik, welche das Theater prinzipiell ignorirt. Wie ſo das gekommen, werde ich Ihnen vielleicht in meinem ſpäteren Berichten gelegentlich mittheilen. Einſtweilen nur ſoviel, daß das abſolute Schweigen keineswegs zu billigen iſt. Die Kritik ſoll Schauſpieler und Publikum in gleicher Weiſe zu belehren ſuchen: ſie darf dieſem Amte niemals untreu werden. Findet ſie, daß ein Inſtitut oder ſeine Leitung verwerflich iſt — gut! ſo verdamme ſie, ſuche das Kranke zu heilen, das Unheilbare zu entfernen. Aber das iſt nicht der einzige Grund, warum wir jenes Schweigen durchaus mißbilligen. Wenn der Künſtler Anerkennung und Lob verdient, ſo entziehe man ihm nicht in unverantwortlicher Weiſe den Preis ſeines Studiums, ſeines mühevollen Standes. Der Schauſpieler iſt auf den Moment angewieſen, der Lorbeer, der ſich um ſeine Stirne ſchlingt, iſt nicht wie der des Dichters von langer Dauer, die Gegenwart muß ihm die Zukunft erſetzen. Warum alſo dieſe ohnehin ſo oft trübe Gegenwart jenes Lohnes berauben, für den jeder Künſtler ſich müht? Einige unſerer Schauſpieler verdienen aber wegen ihres ernſten und wahren Strebens, wegen ihres Talentes unbedingte Anerkennung. Wir nennen hier vor allen Fr. Burggraf und Hrn. Schneider. Fr. Burggraf iſt in der Darſtellung Shakeſpeare'ſcher Frauencharaktere der höchſten Anerkennung würdig. Ihre Porzia im „Kaufmann von Venedig", ihre Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" verdienen eine eingehendere Erörterung, als ſie der Raum dieſer Blätter zuläßt. Es genügt, wenn wir bemerken, daß ſie Anmuth der Formen mit tiefer Empfindung zu vereinigen weiß und, was gerade bei Shakeſpeare ſo nothwendig iſt, individuell charakteriſirt. Hr. Schneider, der erſte Liebhaber unſeres Theaters, der Sonnenthal Frankfurt's, beſitzt Feuer und Feinheit, wenn er auch in dieſem letzteren Punkte Hrn. Sonnenthal nachſteht. Aber das iſt natürlich: der vollendetſte Ton der feinen Welt läßt ſich vielleicht nur in großen Reſidenzen gewinnen. Die Geſellſchaft leiht dem Schauſpieler ſeine Modelle und Hr. Schneider würde hier vergeblich nach einem vollendeten Edelmann ſuchen, ja wir glauben, daß unſere Edelleute ſogar noch bei Hrn. Schneider Unterricht nehmen könnten, um ſich in dem feinen Tone der großen Welt auszubilden. Beſonders wenn

Hr. Schneider ja vortrefflich ſpielt, wie er das geſtern als Graf Prachs im „Geſandtſchafts-Attaché“ gethan hat. Der Geſandtſchafts-Attaché wurde nämlich am 27. Mai zum erſten Male hier gegeben und errang reichlichen Beifall. Das nicht allzuleicht bewegliche Publikum rief Fr. Burggroſ (Baronin Palmer), welche vortrefflich ſpielte, Hrn. Schneider und Hrn. Zademack (Baron v. Scharpf) zu wiederholten Malen. Dieſer letztere iſt ein denkender Künſtler, der ſeinen Studien mit großem Ernſte obliegt. Er gibt Charakterrollen und weiß zu charakteriſiren. Ob er das Bild des ſcharfſichtigen Baron v. Scharpf einem unſerer Bundestagsgeſandten entlehnt hat? Wir glauben es kaum. Der lebhafte Beifall galt nicht nur dem guten Enſemble unſerer Schauſpieler, von denen wir noch Hrn. Rott (Lucien v. Méré) lobend erwähnen, ſondern auch dem amüſanten, von Färſter vortrefflich bearbeiteten Stücke, das ſich auf dem Repertoir unſeres Theaters erhalten wird.

Kleine Chronik.

Die Ferien der Berliner Hofbühnen finden in folgender Ordnung ſtatt: Das Schauſpiel feiert vom 15. Juni bis 14. Auguſt, die Oper vom 17. Juni bis 28. Juli, das Ballet vom 24. Juni bis 28. Juli.

Herkules bei der Omphale in neuer Auflage. Hr. Direktor Wallner hat, wie die „Allgemeine Theater-Chronik“ berichtet, mit Offenbach einen Kontrakt geſchloſſen, demzufolge jenem das ausſchließliche und alleinige Recht der Aufführung ſämmtlicher zukünftiger Kompoſitionen Offenbach's in Wallner-Theater vorbehalten iſt. Offenbach erhielte dafür eine Jahresrente von 3000 Franken. Si non è vero, è ben trovato.

Das Meininger Hoftheater brachte in der letzten Saiſon vom 16. Oktober 1864 bis 30. April 1865: vierzehn Novitäten im Schauſpiel, vier in der Poſſe, zwei in der Oper. Reprisen brachte das Schauſpiel neun, die Poſſe und das Vaudeville zwei, die Oper zwei. Als Gäſte traten auf im Schauſpiel: Hr. Grans und Frl. Bußler aus Weimar, Frl. Hahn, Frl. Schlönbach und Hr. Hutter aus Koburg; in der Oper Frl. Garthe, Frl. Nuzell, Hr. Wagner aus Würzburg.

Robert Giſecke rückt mit drei Novitäten auf einmal in's Feld: „Die Hochmeiſter von Marienburg“ (Zeit 1410), romantiſches Drama in 4 Akten; „Der Burggraf von Nürnberg“ (Zeit 1411—1440), geſchichtliches Drama in 5 Aufzügen; „Ein Bürgermeiſter von Berlin“ (Zeit 1442—1445), geſchichtliches Drama in 5 Akten. Sie ſind bei F. A. Brockhaus in Leipzig unter dem Titel „Dramatiſche Bilder aus deutſcher Geſchichte“ erſchienen.

Sängerin Staudt †. In Gothenburg ſtarb am 15. Mai die Gattin des Opernſängers Vincent. Sie gehörte früher als Frl. Eliſe Staudt längere Zeit den Bühnen von Karlsruhe Nürnberg, Prag ꝛc. an und hatte ſich als Koloraturſängerin ein gutes Renommé erworben.

R. Benedix hat bereits ein neues Luſtſpiel in 3 Akten geſchrieben unter dem Titel: „Herrſchſucht“.

Operiſtiſche Novitäten. Van Luis Schubert wurde eine Operette: „Wer iſt der Erbe?“ in Dresden zum erſten Male aufgeführt, welcher gar zu große Trivialität des Libretto's nachgeſagt wird. — In Weimar wurde am 21. Mai eine neue Oper von P. Cornelius unter dem Titel „Der Cid“ gegeben und fand günſtige Aufnahme.

Lokales.

G. — **An der Wien** wurde mit der jüngſten Novität auf die Firmlinge ſpekulirt. Hr. Heim wenigſtens hat ſeinem Opus dem Titel „Eine ſeſche Gabl“ gegeben. Wie es aber ſcheint, hat er dabei nichts Geringeres im Sinne gehabt, als eine Perſiflirung ſeiner HH. Kollegen, der Volksſtückſchreiber. Daß ihm jedoch dazu die Befähigung gründlich fehlt, glauben wir ohne Furcht, uns ſpäter ein Dementi geben zu müſſen, jetzt ſchon beſtätigen zu können. Woher der genannte Titel kommt, ſieht man eben ja wenig ein, als die Berechtigung des Attributes „Skizzen aus dem Wiener Volksleben“, wodurch dem loſen Gemenge von ſeichten Späßen ein empfehlender Firniß aufgeſtrichen werden ſoll. — Am meiſten intereſſirte uns darin Frl. Stauber. Frl. Herzag und die HH. Frieſe und Rott verdienten ſich den Dank des Autors durch ihre ausgiebige Charakteriſtik. Hr. Blaſel wußte ſich vor lauter komiſch-ſein-Wollen gar nicht zu faſſen. Hr. Herburger beeinträchtigt ſeine Leiſtung durch ſeine von der Joſefſtadt mitgebrachten Kopf-, Arm und Bein-Evolutionen.

Girardin's „Le supplice d'une femme“, unter dem Titel „Die Schuld einer Frau“ überſetzt von Max Stein, ſoll an der Wien zur Aufführung kommen. Frl. Chriſt ſpielt die Frau, wer aber bei dem gegenwärtigen Perſonalſtand die beiden Männerrollen ſpielen wird, läßt ſich nicht leicht vorausſagen. — Früher kommt noch daſelbſt der von Lang dramatiſirte amerikaniſche Präſidentenmord zur Darſtellung.

Frl. Wierer, eine Altiſtin, welche vor mehreren Jahren gleichzeitig mit Frl. Fiſcher in Suppé's „Penſionat“ an der Wien debütirt und ſich durch ein bisher noch nicht übertroffenes „Blöcken“ bemerkbar gemacht hatte, iſt geſtern daſelbſt in der bekannten Operette „Der Liebeszauber“ wieder als Gaſt aufgetreten und ſoll engagirt werden.

Im Carltheater beginnt heute die Gaſtſpielſaiſon. Der beliebte Komiker des Hamburger Thalia-Theaters, Hr. Reichenbach, eröffnet den Reigen. Gegeben werden vier Kleinigkeiten: „Der Kapellmeiſter von Venedig“, „Aus Liebe zur Kunſt“, „Wer ißt mit“? und „die Blutrache“. — Gleichzeitig debütiren mehrere neue Mitglieder: Frl. Sternau (zuletzt in der Joſefſtadt), die HH. Dreßler, Julius, Tetzlaff und Surar.

Briefkaſten der Redaktion. vom 8.—9. Juni O. P in Leipzig O. G in Berlin, I in Stuttgart. Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 24.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

17. Juni. 1865.

Jeden Samstag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das heutige deutſche Theater (Fortſetzung). — Zum Pirndo-Mozart. Von G. Rottebohm. — Berliner Opernbericht. Von O. Gumprecht. — Stuttgarter Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Der Kaufmann", „Der Kaufmann von Venedig". Hr. Marr, Frl. Schneeberger). Carltheater (Hr. Reichenbach) — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Leipzig, Prag). — Kleine Chronik — Lokales

Das heutige deutſche Theater.

Von einem alten Theaterfreunde.

(Fortſetzung)

In München iſt es öffentliches Geheimniß, daß das Schauſpiel einer Reorganiſation und Reform bedürfe. Die frühere Direktion hat es an Experimenten nicht fehlen laſſen, welche die öffentliche Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahmen, hat aber darüber das Solide vernachläſſigt und die Dauer für nichts erachtet. Die darauf folgende Interimsverwaltung entbehrt des Anſehens und der Mittel zu einer durchgreifenden Reform. Wenigſtens hat ſie jetzt einen fleißigen Ober-Regiſſeur angeſtellt, und die ſorgfältigeren Inſceneſetzungen werden den Weg zum Beſſeren ebnen. Die lebhafte Theilnahme des Publikums will ſich durchaus nicht darein ergeben, daß das Schauſpiel neben der Oper in Verfall gerathe, und das iſt unter allen Umſtänden eine werthvolle Garantie. Es ſcheint auch nicht, als ob dies Publikum ſich öfters in beifälliger Zuſtimmung vergriffe. Solche Irrthümer, die überall vorkommen, verfliegen, wenn ſie nur aus dem ſchönen Bedürfniſſe des Enthuſiasmus entſpringen; denn an abdämpfender Kritik fehlt es, wie geſagt, in unſerem Vaterlande nicht. Der edle Grund des Enthuſiasmus iſt aber für das Schauſpiel unſchätzbar.

In Hannover wird das Theater mit materiellen Mitteln reichlich ausgerüſtet und auch für die Herſtellung eines ſtattlichen Perſonals im Schauſpiel keine Ausgabe geſcheut. Es werden dort erhebliche Anſtrengungen gemacht, welche das Publikum mit Theilnahme begleitet, aber ſie kommen nur ſtoßweiſe, und das beſondere Wohlwollen von „höchſter" Stelle, erſprießlich in vielen Beziehungen, hindert die für ein Kunſtinſtitut unerläßliche Einheit der Leitung. Unter ſolchen Verhältniſſen bleibt die hofmänniſche Direktionsführung allein möglich, und die artiſtiſche, für welche man ſich überhaupt nicht in Unkoſten ſetzt, wird zur Nebenſache. Nur deßhalb leiſtet das dortige Schauſpiel nicht ſo viel, als es leiſten könnte.

Von Karlsruhe iſt man verſucht, das Gegentheil zu ſagen. Hier iſt die artiſtiſche Führung unumſchränkt, und doch fließt grade dort das eigentliche Publikum von Vorwürfen über. Man klagt über die Pedanterie in der Leitung, über Mißachtung des Bedürfniſſes nach edler oder heiterer Unterhaltung, über die unerbittliche Durchführung literariſcher Grillen, über Experimente mit lebensunfähigen Produktionen, über Mangel an lebensvollen Stücken im Repertoir, über Abtödtung des friſchen Spiels der Schauſpieler. Es mag Manches begründet ſein in dieſen Vorwürfen einer kleinen Reſidenzſtadt, welche mit ihrer Anregung und Unterhaltung einzig auf das Theater angewieſen iſt und ſich inſtinktiv dagegen ſträubt, ohne Anmuth literarhiſtoriſch erzogen zu werden. Aber von Verfall kann man da wenigſtens nicht reden. Das thut man auch nicht, man ſpricht nur von unerquicklicher, ja unerträglicher Schulmeiſterei. Dieſe Schulmeiſterei wird aber ohne Zweifel auch manche gute Folge haben, um ſo mehr als ſie ſeit einiger Zeit Zugeſtändniſſe an die Unterhaltung macht. Eine ſtrenge Schulung der Schauſpieler hat

immer ihr Gutes, ſelbſt ein wenig zuviel iſt da minder gefährlich als auf der Gegenſeite, und das friſche Naturell der Pfälzer wird wohl dafür ſorgen, daß ſie nicht in Manierirtheit ausarte.

Die Schwaben nebenan in Stuttgart beklagen ſich über ganz andere Dinge. Das dortige ebenfalls ſehr reichlich dotirte Hoftheater ſchlendert ſeit Jahren in einer ſtaunenswerthen Trägheit dahin. Man ſchob das gern auf Einflüſſe, welche den Geſchäftsgang ſtörten, aber in ſolchem Maße ſind dieſelben doch nicht wahrſcheinlich. Jedenfalls darf man ſich über das ſchwäbiſche Publikum wundern, welches dieſen langweiligen Stillſtand immer ſo geduldig hingenommen hat. Der Schwabe iſt doch ſonſt ſo hoch und tief begabt mit geiſtiger Kraft, und man ſollte den Landsleuten Schiller's und ſo vieler Dichter und Denker doch ein ſtärkeres Verlangen nach Schauſpielgenüſſen zutrauen, als die am Neſenbach unſterbliche Poſſe „Nummer 777" gewähren kann. Neuerdings hat man wenigſtens eines heimatlichen Dichters Erſtlingswerke auf die Bühne gebracht. Das iſt immer lobenswerth und gerade die reichlich unterſtützten Theater kleiner Hauptſtädte ſind für ſolche Verſuche vorzüglich geeignet, welche man mit Unrecht den Theatern der großen Hauptſtädte zuzumuthen pflegt. Ein anſpruchsvolleres, weil viel mannigfaltiger zuſammengeſetztes Publikum iſt ohne Schonung für Keime und Sprößlinge, fühlt ſich nicht verpflichtet, junge halbreife Talente aufzumuntern, und da dieſe Theater eben ihres großen Publikums wegen auf zahlreiche Wiederholungen angewieſen ſind, ſo beſtehen Erſtlingswerke gar ſchwer. Man betrachtet und beurtheilt ſie gleich mit der Rückſicht auf Dauer und Halt vor dem ſchonungsloſen Publikum, welches an der Pforte harrt für morgen und übermorgen; gute Eigenſchaften werden oft verworfen, bloß weil es nicht große Eigenſchaften ſind. Und in der That ſtempeln die großen Verhältniſſe einen mäßigen Eindruck leicht zu einem ungenügenden, was nicht durchſchlägt, erſcheint gleich als durchgefallen. Alles das geſtaltet ſich anders in einer kleinen Reſidenzſtadt. Man wiederholt hier überhaupt wenig und das Publikum iſt beſcheidener in ſeinen Anſprüchen, es grenzt viel näher an das Leſepublikum, welches mit ſich reden läßt, ein paar Seiten überſchlägt, wenn die Handlung ſtockt oder ſich ſchwerfällig fortbewegen will, auch einmal zurückblättert, um ſich den Zuſammenhang beſſer zu vergegenwärtigen, und am Ende mild und freundlich urtheilt. Dieſe Theater ſind darum nicht bloß geeignet, ſondern gleichſam verpflichtet, den neuen Autoren von Talent die bekanntlich für den Dramatiker über alles lehrreiche Erfahrung zu verſchaffen, ihnen Gelegenheit zu geben, daß ſie ihr Werk verkörpert und ausgeſtattet vor ſich ſehen. In dieſer Beziehung ſind die vielen kleineren Hauptſtädte unſeres Vaterlandes ein wahrer Segen für das Schauſpiel. Mit ihren verſchiedenartigen Eigenſchaften bieten ſie den verſchiedenartigſten Talenten Aufmunterung oder Zuflucht. Es iſt auch gar nicht von Nachtheil, wenn einzelne Stämme und Landsmannſchaften ihre jungen dramatiſchen Kämpen auf den Schild erheben und als geborene Rolande ausrufen. Sind ſie es nicht — nun, Niederbringen iſt eine leichte und Allen geläufige Arbeit, Emporbringen ſchwer und nur zu ſelten. So war es ganz liebenswürdig, daß ein bekannter ſchwäbiſcher Kritiker uns kürzlich enthuſiaſtiſch auseinanderſetzte, in Naſſau ſei ein junger Shakeſpeare aufgewachſen, ein veritabler junger Shakeſpeare mit Kopf und Herz und Kralle, und wir unglaublich es ſei, daß nur das Hoftheater in Wiesbaden, und etwa das von Braunſchweig ſeine Stücke aufführt. Klingt das nach Verſalt? — Gewiß nicht.

Die kleineren Hoftheater, an welche wir jetzt gelangen — Schwerin, Kaſſel, Braunſchweig, Wiesbaden, Weimar, Gotha — tragen redlich ihr Scherflein bei zur Belebung des deutſchen Schauſpiels, und einige von ihnen ſorgen mit beſonderem Fleiß dafür, daß in den öffentlichen Blättern die kleinen Reſidenzen als die einzigen Stätten großer klaſſiſcher Abſichten für die deutſche Schaubühne geſchildert werden, als die letzte Zuflucht der aus den liedertichen Centralſtädten vertriebenen keuſchen Muſe.

Als eines der ſolideſten unter dieſen mittleren und kleineren Hoftheatern ſtellt ſich Schwerin dar. Da herrſcht ſeit Jahrzehnten ein guter Sinn für tüchtiges Enſemble im Schauſpiel, und der junge Intendant ſcheint dieſe gute Tradition und Sitte mit Fleiß und Einſicht zu pflegen; mit Einſicht auch für Intentionen, welche über das Gewöhnliche hinausreichen, ohne doch die Mecklenburger mit Verſuchen zu langweilen, welchen die Füße fehlen zum Stehen und Gehen.

Zuverſichtlicher und anſpruchsvoller geht es in Weimar her, wo man nach vielen Richtungen hin unermüdlich Anſtrengungen macht, die Welt daran

Digitized by Google

zu erinnern, daß Göthe und Schiller dort gelebt und Saat ausgestreut haben. Manchmal scheint es, als seien sie gar nicht gestorben aber doch — wieder aufgelebt. Neuerdings hat man es dort auf die Beschämung nicht blaß des übrigen Deutschlands, sondern Alt-Englands dazu abgesehen, welches die Königsdramen Shakespeare's, die sogenannten Historien, nicht zu würdigen weiß und für die Bühne verlaren hat. Diese Weimarer Aufführungen des ganzen historischen Shakespeare haben die widersprechendsten Beurtheilungen gefunden. Hier wurden sie als scenirte Vorträge über englische Geschichte, als „Theater für Zeitungen" verspottet, welches die Weimaraner sich gefallen lassen mußten, wie sie einst „Jan" und „Alarkas", den „Großlophta" und die „Natürliche Tochter" erdulden mußten, auf Kosten eines gesunden Schauspiels. Denn neben dieser vornehmsten Kost gedeihe nur das Triviale; das Einfache und Wohlthuende im Schauspiel sei dabei verloren gegangen. Auf der andern Seite legte man mit vollem Ernst Gewicht auf die Schulung in der britischen Geschichte, aber mit mehr Fug auf die Charakteristik, erwartete Großes von dem Einfluß dieser Darstellungen auf Dichter und Schauspieler.

Praktiker auf der einen und Schriftgelehrte auf der andern Seite haben die Sache übertrieben. Die zunächstliegende Frage ist meist unberührt geblieben, wenn auch die etwas gesuchten Schutzreden verrathen, daß man sich im Stillen jene Frage allerdings vorgelegt habe. Warum leben die Historien, welche jeder Leser bewundert, nicht auf der Bühne, nicht in Deutland, nicht in England? Hat man etwa einen derartigen Versuch gemacht? Oft genug, um sich immer wieder durch den Erfalg sagen zu lassen, daß nur einzelne sich aben erhalten können gleich „Hamlet", „Othello", „Romeo und Julia" und zwar diejenigen, welche im dramatischen Aufbau den ebengenannten ebendürtig sind, mit den grandiosen gangbaren Stücken Shakespeare's das gemein haben, was diese mächtig macht auf englischer und deutscher Scene, was erkannt wurde, sadald man in Deutschland den Shakespeare kennen lernte und das in den elendsten gewaltthätigsten Bühnenbearbeitungen früherer Zeit unverletzt blieb. „Richard III." hat nicht bloß weil die Hauptfigur eine lackende Aufgade für Charakterspieler ist, frühzeitig festen Boden gefaßt und behauptet, „Heinrich VI." wird auf den Brettern immer nur ein Schauspiel für Liebhaber bleiben.

Trotzdem und wenn auch wirklich Eitelkeit und Ueberspreizung ihren Antheil an den Bemühungen haben, sämmtliche Historien bei uns einzubürgern, sind sie als Kraftanstrengung dach nicht so einfach zu verwerfen, geben Zeugniß von dem Bestreben, dem Schauspiel neue Hilfsquellen zu öffnen. Und ein Umstand will hierbei wohl beachtet werden. Ein unerreichbares Ziel gewaltsam und mit unzureichenden Mitteln anstreben, das wird allerdings den Pessimisten zum willkammenen Beispiel, an welchem sie den Verfall unseres Schauspiels dociren. Wo so erkünstelte Anstrengungen vonnöthen sind, sagen sie, da gebricht es an natürlicher Lebenskraft. Allein salche Experimente geschehen ja in stiller kleiner Stadt, nicht auf den großen Plätzen alles geistigen wie materiellen Verkehrs. Wenn sie auf diesen großen Marktplätzen nöthig, ja nur möglich wären, wo die volle Stimme der Nation spricht und richtet, da könnte man sagen, das deutsche Schauspiel sei ausgehungert, es greife nach den fernsten, nach Nahrungsmitteln von zweifelhaftem Werth, es sei in Verfall. Aber gerade daß die Shakespeare'schen Historien vor einem vollen, nicht eine einzelne Bevölkerungsschicte repräsentirenden Publikum nicht bestehen, trotz des Reichthums in Charakteristik und Gedanken, zeigt, daß unserem Publikum das Geheimniß der inneren dramatischen Form keineswegs adhanden gekommen ist, daß es eben dies im Schauspielhause verlangt und für ächte dramatische Fassung gern auf den größeren Reichthum an den Vorzügen verzichtet, welche für den unmittelbaren Nerv des Dramas nicht unerläßlich sind, das ist ein Zeichen von Gesundheit und nach dieser Richtung liegt keine Gefahr, daß unsere Bühne an Verkünstelung verderbe.

Der Vortheil für die Dichter der Gegenwart wird hauptsächlich ein negativer sein; wenn sie jene hochverehrten Buchdramen auf der Scene sehen, erkennen sie mit aller Klarheit den Unterschied zwischen einer noch so reichen Historie und einem auf Spannungshebel angewiesenen Drama. Die Wirkung auf den Brettern ist darin unfehldar. Eine andere Hoffnung hat sich nicht bewährt, ohne daß wir uns den Grund des Ausdleibens ganz klar zu machen wüßten. Man sollte nämlich meinen, daß das Durcharbeiten so vieler großen Scenen mit starkem Inhalt in schweren Wortverdindungen den Schauspielern erhedlichen Gewinn dringen, daß eine Schulung entstehen müßte, welche leichteren Inhalts und geschmeidigerer Rede spielend Herr werden könnte. Aber wir haben

Schauſpieler der Weimarer Schule, welchen die wortreichen engliſchen Helden anvertraut geweſen und denen für die Bewältigung der großen Aufgaben viel Schmeichelhaftes geſagt worden, an viel geringeren ſcheitern ſehen, ſcheitern durch den unzureichenden Vortrag der Worte. Iſt der Kontraſt ſo groß zwiſchen dem engliſchen Satze, wenn er nicht ſcharf genug mit dramatiſcher Handlung zuſammenfällt, und dem deutſchen Satze, welcher einfach und doch eindringlich auftreten ſoll? Oder hat es den betreffenden Schauſpielern an der rechten Anleitung gefehlt?

Das Hoftheater in Kaſſel hat ſich ſtets — man möchte ſagen: in der Stille — durch ein ſorgfältiges, gediegenes Weſen ausgezeichnet. Immer geſtört und behindert durch „höhere" Einflüſſe, hat es mit unzerſtörbarer heſſiſcher Geduld nach einem guten Schauſpiel getrachtet und iſt von einem verſtändigen Publikum eben ſo geduldig darin unterſtützt worden. Neuerer Zeit, bei den immer höher ſteigenden Gagen, iſt es dem mäßigen Etat immer ſchwerer geworden, das Perſonal mit ausreichenden Kräften zu ergänzen, aber die Tradition eines ehrlichen, bewußten Strebens hat es auch heute noch nicht verloren.

Auch das Wiesbadener Hoftheater erweiſt ſich immer rührig und ergänzt ſein Perſonal ſtets mit Anſtrengung und Umſicht. Koburg-Gotha macht gleiche Anſtrengung im Vorführen von Neuigkeiten, denen es mit Liberalität die Pforten öffnet. Braunſchweig desgleichen, aber neuerdings ohne ſonderlichen Geſchmack und Erfolg.

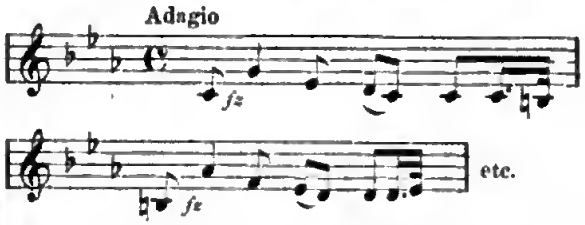
Kurz, die kleineren Hoftheater bleiben gegen die größeren nicht zurück, eher umgekehrt. Ein einziges, Darmſtadt, vernachläſſigt das Schauſpiel ungebührlich und richtet ſeinen Ehrgeiz auf die Oper. *)

(Schluß folgt.)

Zwei unter Mozart's Namen herausgekommene Klavierſonaten.

Von G. Nottebohm.

In der vorletzten Nummer der „Recenſionen" hat C—x auf eine unter Mozart's Namen herausgekommene Klavierſonate in C-moll aufmerkſam und ſeine Zweifel an der Echtheit derſelben geltend gemacht. Zu den inneren Gründen, die gegen die Echtheit dieſes Werkes ſprechen, geſellen ſich nun auch Beweiſe und Belege anderer Art, die wohl keinen Zweifel mehr übrig laſſen, wer der Komponiſt iſt. Letzterer kann nämlich kein anderer ſein, als Anton Eberl (nach Gerber geboren in Wien i. J. 1765). Die in Frage ſtehende Sonate, deren Einleitung mit dem Thema beginnt:



erſchien bei Artaria und Komp. in Wien unter folgendem Titel:

„Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée et dediée à Madame Madelaine de Jacobi par Antoine Eberl. Oeuvre 1.ᵉ (B. N. 730).

Ein Exemplar dieſer Ausgabe liegt mir vor. Aus der Verlagsnummer iſt zu entnehmen, daß ſie zu Anfang des Jahres 1798, alſo über ſechs Jahre nach Mozart's Tode erſchien. Daß aber die Sonate nicht zuerſt unter Eberl's, ſondern unter Mozart's Namen veröffentlicht wurde, iſt aus Gerber's neuem Tonkünſtler-Lexikon zu entnehmen, wo ſie unter den geſtochenen Werken Eberl's angeführt wird wie folgt:

„1. Ein Klavierſola aus C-moll, unter Mozart's Namen, Op. 31. Wien, bei Artaria. Desgl. Offenbach, Op. 47. Ferner Paris, bei Pleyel unter dem Titel: Dernière grande Sonate de Mozart mit beigeſetzter Violine und Violancella. Alle im Jahr 1797 geſtachen. Im folgenden 1798ſten Jahre wurde aber bei Artaria eine neue Auflage dieſer Sonate unter ihres wahren Verfaſſers Namen, als op. 1 beſorgt".

Außer den hier von Gerber angeführten Ausgaben gibt es auch eine ältere Ausgabe, bei Jean Michel Götz in Mannheim, wo die Sonate ebenfalls unter Mozart's Namen und mit der Opuszahl 31 herauskam. Von ſpäteren und neuen Ausgaben ſehen wir ganz ab.

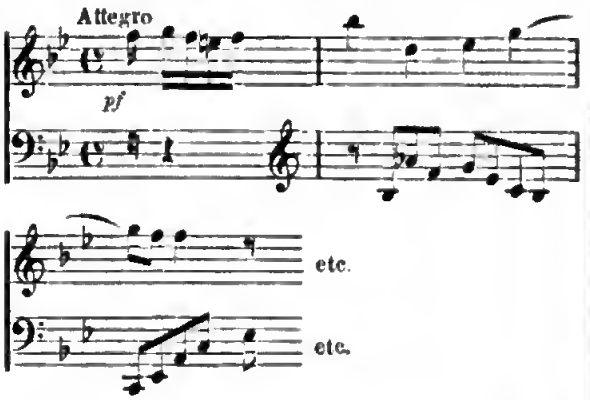
In Uebereinſtimmung mit dem bisher Mitgetheilten wird in der von Reichardt herausgegebenen „Berliniſchen muſikaliſchen Zeitung" von Jahr 1805, Seite 169 über A. Eberl u. a. Folgendes geſchrieben:

„Er brachte es bald zu einem ſo hohen Grade (in der Kompoſition), daß nach Mozart's Tode mehrere Kompoſitionen, die man Eberl entwendete, unter dem Namen jenes großen

*) In der vor. Nr., S. 354, Z. 2 v. o. ſoll es ſtatt „romantiſche Kompoſition" — „dramatiſche Kompoſition des bürgerlichen Lebens" heißen.

Mannes erſchienen, enthuſiaſtiſch aufgenommen wurden und zum Theil noch unter dieſem Namen fortdauern. Die berühmteſten darunter ſind: eine Sonate aus C-moll, welche in Paris inſtrumentirt wurde und Variationen über das Thema: „Zu Stephen ſprach", worüber Mozart nie Variationen komponirt hatte. Ebert hatte dieſe Werke von Petersburg aus vindicirt" u. ſ. w.

Außer der Sonate in C-moll gibt es noch eine vierſätzige Sonate in B-dur, welche unter Mozart's Namen herausgekommen iſt und auch noch heute als ſolche gedruckt wird. Der erſte Satz beginnt ſo:



Daß dieſe Sonate im Ganzen genommen und in der Form, wie wir ſie kennen, nicht von Mozart herrühren kann, iſt wohl außer Zweifel und aus ihrer Beſchaffenheit, aus dem Klaviersatz u. ſ. w. zu entnehmen. Immerhin enthält ſie aber Momente oder Theile, die ſich in gewiſſem Sinne als echt bezeichnen laſſen. Der zweite und vierte Satz ſind z. B. Arrangements oder Bearbeitungen von Sätzen aus verſchiedenen Klavierkonzerten von Mozart. Wer den erſten und dritten Satz geſchrieben oder woher ſie genommen ſind, läßt ſich augenblicklich nicht mit Beſtimmtheit nachweiſen. Der dritte Satz (Menuetto) ſcheint auch Arrangement, der erſte aber original, nämlich urſprünglich für Klavier geſchrieben zu ſein. Darf man der Vermuthung Raum geben, ſo hat Auguſt Eberhard Müller die erwähnten Sätze arrangirt und ſie mit den übrigen zu einer Sonate zuſammengeſtellt. Dieſe Vermuthung läßt ſich vor Allem darauf gründen, daß das Werk zu der Zeit, als Müller in Leipzig lebte, bei einer Leipziger Handlung, welche die meiſten übrigen Werke von ihm verlegte (vgl. Gerber's Lexikon), unter ſeinem Namen herauskam. Es liegt mir ein Exemplar vor mit folgendem Titel:

„Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée par A. E. Müller. Oeuv. 26. A Leipzig au Bureau de Musique de A. Kühnel.

Dieſer Titel enthält noch folgende Bemerkung des Verlegers:

„Cette Sonate imprimée d'abord sous le nom de Mozart dans le magazin de musique de Thonus, que nous avions acheté, a paru maintenant comme oeuvre posthume de Mozart dans le bureau d'Industrie à Vienne et à Mayence etc."

Etwa die letzten zwölf Worte dieſer Bemerkung ſind augenſcheinlich nachträglich in die Platte gravirt worden und hießen urſprünglich anders, ſind daher chronologiſch nicht maßgebend. Die darin erwähnte Ausgabe des Wiener Bureau d'Arts et d'Industrie, von welcher ein Exemplar vorliegt mit dem Titel:

„Grande Sonate pour le Pianoforte composée par W. A. Mozart. Oeuvre posthume". (V. N. 443)

erſchien im Jahre 1805. Die Leipziger Ausgabe aber erſchien, wenn man ſich an die Verlagsnummer (25) hält, zwiſchen 1800 und 1802, alſo zu der Zeit, als Müller in Leipzig lebte (vgl. Gerber's Lexikon). Auffallend bleibt es, daß Müller nicht wenigſtens die Autorſchaft der erwähnten arrangirten Sätze von ſich wies. Das „composée" auf dem Titel, wenn man dieſes Wort nicht gerade in ſeinem engſten Sinne (als zuſammenſetzen, zuſammenſtellen) nehmen will, bleibt unter allen Umſtänden eine Unwahrheit. Andererſeits iſt nicht denkbar, daß Mozart die erwähnten Sätze arrangirt oder bearbeitet habe, oder daß die Zuſammenſtellung der vier Sätze zu einem Ganzen, zu einer Sonate, von ihm ausgegangen ſei. Vielleicht iſt das Ganze zu nehmen als ein Verſuch Müller's im Styl Mozart's und mit Mozart'ſchen Mitteln. Endlich iſt zu erwähnen, daß Gerber die in Rede ſtehende Sonate als eine Kompoſition A. E. Müller's anführt, wie folgt:

„Gr. Sonate p. Pf. op. 26. in B. Leipzig bei Kühnel. Dieſe Sonate hatte das eigene Schickſal, daß ſie an vielen Orten unter Mozart's Namen nachgeſtochen und für deſſen Arbeit gehalten wurde".

Berliner Opernbericht.

Von Otto Gumprecht.

Leonore de Ahna. — Spontini's „Olympia". — Verdi's „Rigoletto". — Die Artôt als Traviata und Margarethe.

Bevor ich zu meiner eigentlichen Tagesordnung übergehe, laſſen Sie mich einen Augenblick bei der Erinnerung an die am 10. Mai in der Blüthe der Ju-

geud nach kaum vollendetem 27. Jahr dahingeſchiedene Leonoee de Ahna verweilen, in der unſere Bühne eines ihrer hervorragendſten Mitglieder betrauert. Von Beginn iheer dramatiſchen Laufbahn gehörte ſie derſelben ununterbrochen an. Geboren in Wien, das uns ſchon ſo viele treffliche Sängerinnen geſandt, hatte ſie eine ſorgfältige Erziehung erhalten, in der die Muſik eine der erſten Stellen einnahm. Nach dem Verluſt des väterlichen Vermögens folgte ſie dem Beiſpiel einer älteren ihr ins Grab vorangegangenen Schweſter und erwählte die Kunſt zu ihrem Lebensberuf. Unter der Leitung des ehemaligen Berliner Opernſängers, jetzigen Geſangslehrers Mantius, bildete ſie ſich für die Bühne aus und gab im September 1859 in unſerem Opernhaus ihre Proberollen. Die Erfolge, welche ſie als Orſino in Donizetti's „Lucretia“ und als Furie des Haſſes in Gluck's „Armida“ damals ſich errungen, führten zu einem Engagement, das erſt ihr Tod gelöſt. Kaum hatte ſie feſten Fuß auf unſerer Bühne gefaßt, als Johanna Wagner vom geſungenen Drama zum geſprochenen überging, deren geſammte Erbſchaft ihr nun zufiel. Sie iſt ſeitdem eine der vornehmſten Trägerinnen unſeres Repertoirs geweſen, unermüdlich in der Erfüllung ihrer künſtleriſchen Pflichten, mit gleich liebevoller Sorgfalt auf das Größte wie auf das Kleinſte bedacht. Aus dem langen Zug ſtolzer Geſtalten, die ſie an uns vorübergeführt, will ich hiee nur nennen: den Gluck'ſchen Orpheus, die Gräfin in „Figaros Hochzeit“, Elvira in „Don Juan“, Sextus in „Titus“, die Oberprieſterin in der „Veſtatin“, Statyra in der „Olympia“, der Romeo in den „Monteechi“, die Fides im „Propheten“, Eliſabeth im „Tannhäuſer“, Ortrud im „Lohengrin“, Katharina Cornaro, die Königin in „Hans Heiling“, Azueena im „Troubadour“. Mit gewinnender äußerer Erſcheinung, einer impoſanten Geſtalt, edlen Geſichtszügen, einem umfangreichen Mezzoſopran von vollwichtigem Metallgehalt verband die Künſtlerin gediegene muſikaliſche Bildung, eine in das Weſen der Sache mit gewiſſenhafteſtem Eifer ſich verſenkende Auffaſſung und eine nie vom geraden Weg abirrende Sicherheit der Geſtaltung. Ihre Gebilde, denen im Anfang eine gewiſſe Härte und Sprödigkeit anhaftete, hatten ſich im Lauf der Zeit zu immer reicherem dramatiſchen Leben erwärmt und beſeelt. Was ſie uns bot, glich nicht jenen wie durch ein Wunder aus der Begeiſterung des Augenblicks empor geſchoſſenen Blüthen, den Schöpfungen einer ihrer ſelbſt kaum bewußten Genialität, als vielmehr der ſorgfältig gehegten, duech eindringendes Verſtändniß im Verein mit ſolidee Technik zu voller Reife gezeitigten Frucht. Ueberſchaut man ihre ſechsjährige Wirkſamkeit, ſo gewahrt man das Bild einer ſtetig und harmoniſch ſich ſteigernden und ausbreitenden Entwicklung. Den ernſten Blick unausgeſetzt auf die höchſten Ziele der Kunſt gerichtet, fühlte ſie Schritt für Schritt ihre Kraft wachſen, und während ihr Weſen ſich mit immer reicherem Inhalt erfüllte, behauptete ſie einen der vorderſten Plätze in den Reihen unſeres Perſonals. Keineswegs allein auf die Bühne beſchränkte ſich ihre Thätigkeit. In allen Gattungen des Geſanges heimiſch, ohne lange Vorbeceitung jeder Aufgabe gewachſen, keinem künſtleriſchen Zwecke ſich verſagend, hat ſie unſerem Konzertweſen eine Fülle von Wohlthaten erwieſen. Wollte ein junger Komponiſt mit ſeinen Arbeiten in die Oeffentlichkeit treten, oder griff die Muſik zur Almoſenbüchſe, um milde Spenden für die Armuth zu ſammeln, auf ſie war ſtets zu zählen. Wenigen ihrer Berufsgenoſſen iſt im Leben wie im Tode ein ſo volles Maß rein menſchlicher Theilnahme beſchieden geweſen, denn in der Verſtorbenen gingen ſeltene künſtleriſche Begabung mit der ſchlichteſten Gediegenheit ihres übrigen, der Oeffentlichkeit abgekehrten Weſens Hand in Hand.

Zu den bemerkenswerthen Gaben der königlichen Oper innerhalb der letzten Monate gehört eine Aufführung von Spontini's „Olympia“. Die erneuerte Vorführung des Weekes, durch das ſich einſt der zum preußiſchen General-Muſikdirektor ernannte Komponiſt in glänzender Weiſe beim Berliner Publikum eingeführt hatte, und welches ſeitdem von Zeit zu Zeit, namentlich bei feſtlichen Gelegenheiten immer wieder hervorgezogen wurde, iſt als ein Zuwachs des Repertoirs nach der durch die herrſchende Strömung eben nicht begünſtigten idealen Seite willkommen zu heißen. Obwohl an Reichthum des Inhalts, Fluß der Erfindung und friſcher Unmittelbarkeit des Ausdrucks hinter der „Veſtalin“ und auch noch hinter dem „Kortez“ beträchtlich zurückſtehend, trägt dieſe Muſik doch von Anfang bis zu Ende den Stempel eines ſtarken, ſtolzen, männlichen Geiſtes. Da iſt nichts von umherlauernder Effektſucht, ſpekulirendem Raffinement und charakterloſer Zerfahrenheit. Ueberall offenbart ſich vielmehr eine abgeſchloſſene, feſt auf ſich gegründete, dem Kleinlichen und Gemeinen abgekehrte Natur. Gewaltig ſind die Leidenſchaften, die hier entfeſſelt werden, aber noch mächtiger der Wille, der ihnen Weg und Ziel weiſt. Das iſt aber gerade das Kennzeichen der Größe; denn ſie fordert zweierlei: impoſante

Kraftentwicklung und zugleich deren geiſtige Beherrſchung. Den Schöpfungen klaſſiſcher Kunſt würde ſich dieſe Tonſprache ebenbürtig anreihen, wenn ihr nicht ein einziger, allerdings ſehr weſentlicher Zug fehlte — die ſtylvolle Einheit. Nicht nur durch lange Strecken geht der Komponiſt innerlich theilnahmlos neben ſeinem Libretto her, auch bei den bedeutſamſten dramatiſchen Momenten ſehen wir ihn unmittelbar nach ſiegreichen Anläufen und ſchlagkräftigſter Genialität tief hinabſinken auf das Niveau der alten opera seria und mit beiden Händen zu jenen Gemeinplätzen greifen, die ihm die feſt ausgeprägte Bühnenkonvenienz ſeines Vaterlandes zu Hunderten fertig auf den Arbeitstiſch legte. Wohin wir blicken, ſcheint das Werk durchſetzt von dergleichen unfruchtbarem Tongeſchiebe. Das im Eingang ſo edel und innig gehaltene, aus den Tiefen urkräftiger Begeiſterung geſchöpfte Duett: „Ach, gedenkſt Du einer Mutter“ verläuft in ſolche Phraſen und nicht anders das folgende Terzett. Noch zahlloſe ähnliche Beiſpiele könnte man namhaft machen.

Das muſikaliſche Intereſſe der Oper beginnt im Grunde genommen nicht eher als mit dem Finale des erſten Aktes. Eine einzige Nummer ausgenommen, ich meine den ſchönen Chor in B-dur, der ſich in doppelter Wiederholung durch den immer hellern Glanz der Inſtrumentation zu poetiſcher Wirkung ſteigert, genügt es dem Tondichter, während einer ganzen Stunde nur den Ceremonienmeiſter zwiſchen den Königen und Prieſtern abzugeben. Erſt mit der Erſcheinung der Statyra richtet auch er ſich zu echter Heldengröße empor. Wie ſie ſich zeigt und in die Worte ausbricht: „Wer wagt es mich zu wecken“, iſt es, als ob ein gewaltiger Schatten dem Grab entſtiege, um alles Leben und allen Glanz der Welt in Tod und Nacht zu wandeln. Am freigebigſten hat der Genius des Komponiſten den zweiten Akt ausgeſtattet. Wieder füllt hier die Geſtalt der alten Königin, in deren Adern das Geblüt der Gluck'ſchen Klytemnäſtra fließt, den ganzen Vordergrund aus. Aber auch die übrigen Charaktere gelangen zu ihrem Recht. An die Stelle prunkender Rhetorik tritt Wahrheit und Größe des Ausdrucks. Bewunderungswürdig ſind namentlich die Recitative. Solche, denen der gleichmäßig dröhnende Kothurnſchritt dieſer Muſik und der Lärm der blechgepanzerten Inſtrumentation ausreichende Empfänglichkeit übrig gelaſſen, werden auch im dritten Akt noch eine Reihe ähnlicher hochdramatiſcher Züge entdecken.

Die Ausführung konnte es nicht verbergen, daß unſere Bühne dem großen tragiſchen Styl ſich immer mehr entfremdet. Zwar fehlte es den Mitwirkenden keineswegs an Eifer und gutem Willen, aber ſchwer drückte auf ſie die Wucht der Partitur. Der Kampf gegen die tobenden Mächte des Orcheſters, wie das Beſtreben, die gewaltigen Proportionen dieſer titaniſchen Geſtalten auszufüllen, verführte ſie vielfach zu einer Behandlung ihrer Mittel, welche die Schönheit des Tons und nicht minder deſſen Reinheit beeinträchtigte. Der Darſtellung der Statyra durch die verſtorbene de Ahna kamen alle jene Eigenſchaften in vollem Maße zu gute, deren ich im Eingange dieſes Briefes gedachte. Die Rolle gehört zu den anſpruchsvollſten Aufgaben in der geſammten dramatiſchen Muſik. Sie fordert den vereinigten Sopran- und Altumfang, eherne Kraft und Ausdauer des Organs und heroiſchen Lapidarſtyl des Vortrags. In der Ausführung durch die Künſtlerin verband ſich muſikaliſche Sicherheit mit einer durchweg korrekten und ſtylvollen, oft zu ergreifender Wärme und Lebendigkeit ſich ſteigernden Auffaſſung. Abgeſehen von den vereinzelten Stellen, für welche die Partie der Olympia ein intenſiveres Pathos verlangt, ſchmiegte ſich die Stimme der Fr. Harriers folgſam den weichen Linien des Charakters an. Hr. Woworski, Kaſſander, übernahm ſich im Gebrauch ſeiner Mittel, die gewaltſame Anſpannung des Organs ließ alle trüberen Elemente des Tons an deſſen Oberfläche treten. Am ſicherſten auf ſeinem Platz ſtand der Antigonus des Hrn. Salomon. Namentlich im dritten Akt, in welchen der Schwerpunkt der Rolle fällt, ragte die Ausführung bis zur vollen Höhe der Aufgabe empor. Hr. Fricke wartete nach beſtem Vermögen ſeines Prieſteramtes. Die Spontini'ſche Weiſe fordert indeſſen eine ungleich markigere und konzentrirtere Behandlung der Stimme. Seinem Baß gebricht es an kerniger Kraft. Der Ton iſt viel zu unbeſtimmt und zerfloſſen, dabei unterhalb des kleinen C für dramatiſche Zwecke kaum noch zu verwerthen.

Verdi's Verbrecheroper „Rigoletto“, bisher nur durch gaſtirende italieniſche Geſellſchaften dem Berliner Publikum bekannt, konnte im Repertoir der königlichen Bühne als Novität gelten. Die Titelrolle war Hrn. Betz zugefallen; ſie würde gewiß, falls das Werk ſeinen Platz in unſerer Tagesordnung zu behaupten vermöchte, was aber nicht zu erwarten ſteht, mit der Zeit den ſtattlichſten Figuren im Repertoir eines Sängers ſich anreihen, deſſen künſtleriſche Entwicklung den Eindruck des erfreulichſten Wachſens und Gedeihens gewährt. Der ſtimmbegabte, aber im Dramatiſchen wie im Muſikaliſchen gleich rathloſe Naturaliſt, der vor etwa fünf Jahren

unſere Bühne betrat, hat ſich allmählich zu einem der tüchtigſten Baritoniſten der Gegenwort emporgeſchwungen. Die Partie bewegt ſich überwiegend ouf dem ſentimentalen Gebiet. Kräftiger Wohllaut nnd warme Unmittelbarkeit der Empfindung ſtanden durchweg der Stimme zur Verfügung, gegen den hie und da ſtark oufgetrogenen höhnenden Sarkasmus reagirte freilich die Individualität des Dorſtellers. Weit giftiger ſind die Forben des Ausdrucks, auf welche der Komponiſt bei ſolchem Anlaß gerechnet.

Als Gilda erſchien Frl. Lucca. Aufs gewandteſte fügte ſich ihr urſprünglich ſo aktiv geartetes Noturell in die Weiſe der taubenſonſten Mädchengeſtalt mit dem thränenſchweren Auge und dem gebrochenen Herzen. Alle Keime dromotiſcher Charokteriſtik, welche dieſe Tonſprache oufzuweiſen hat, entfalten ſich in dem Munde der Künſtlerin zu reichſter Blüthe. Aus dem techniſchen Zierrath, welcher die Melodie umgibt, ſind namentlich eine Reihe von Trillern in den verſchiedenſten Logen hervorzuheben. Wie ſie ousgeführt wurden, hälten ſie ſelbſt einer Koloraturſängerin von Metier nicht zur Unehre gereicht.

Der Herzog des Hrn. Adams zeigte überall das verlegenſte Geſicht, wo der ſinnliche Wohlklang des höchſten Bruſtregiſters für ſich nicht genügte, den muſikaliſchen nnd dramatiſchen Aufwand der Portie zu beſtreiten. Alles, was jenſeits und diesſeits des rein Lyriſchen liegt, die ouf die That hindrängende Haſt der Leidenſchaft, wie die tauſendfochen im leicht bewegten Spiel ouf- und niedergleitenden Akzente und Modulotionen des Konverſotionsſtyls widerſtreben ſeinem Tenor, den es allein dazu treibt, ſich hinabzubeugen zur ſtillen klaren Tonfluth, damit ſie ihm das eigene Bild abſpiegeln. Nimmt mon aber den Kouplets des Herzogs im erſten Akt wie ſpäter ſeinem „la donna è mobile“ dos ätzende Gewürz elegonter Frivolität, ſo bleibt nichts übrig als die ſchoſſte Gemeinheit. Auch das berühmte Quartett hatte ſchwer zu trogen an dem unerſchütterlichen Phlegma des Tenoriſten. Der letztere, Nordamerikoner von Geburt, wurde zudem durch die ihm ungewohnten deutſchen Worte nicht wenig verſchüchtert. In der „Troviato“, in der er den Alfredo italieniſch ſingen durfte, hinterließ er einen ungleich günſtigeren Eindruck. Sein einjähriges Engogement bei unſerer Bühne iſt übrigens abgelouſen und nicht wieder ernenert worden.

Auch das Reich des Geſonges hat gegenwörtig ſeine preußiſch-öſterreichiſche Entente cordiale oufzuweiſen. Einträchtig erfreuen ſich die Wiener und Berliner Hofbühne des Kondomininms, dos ihnen an Deſirée Artôt zuſteht. Von Ihrem Körnthnerthortheater kam die Künſtlerin zu uns, und dorthin iſt ſie nach einem dreimonatlichen Goſtſpiel wieder zurückgekehrt. Seit jeher ein Liebling unſeres Publikums, hat ſie durch ihre Traviota und Morgarethe den Kreis ihrer Freunde noch erweitert. In beiden Rollen iſt ſie Ihnen zur Genüge bekannt, und ich beſchränke mich deshalb ouf ein paar kurze Bemerkungen. Zu den im Techniſchen wie im Charokteriſtiſchen aufs feinſte und reichſte ausgearbeiteten Geſtalten der Sängerin gehört ihre Violetto. Nur nach dem wirklichen und echten Gefühlsinhalt, der ſich als Kern in der unſauberen Schole des Libretto und der Portitur birgt, ſtreckte ſie ihre Hand ous. Ueberall war ſie bemüht, zu mildern und zu läutern, echte Empfindung in reine Formen zu kleiden, der Beſtimmtheit des Inholts ols Geleit die Schönheit der Erſcheinung hinzuzufügen. Der Adel und die überzeugende Friſche des Ausdrucks ließen das Widerliche der Handlung wie der einzelnen Situotionen, in die ſie ſich gliedert, in den Hintergrnnd treten. Anch die Violetto der Adelina Patti wor völlig frei von jenem haut goût, welchen Dumos feiner Lieblingsheldin ols poetiſche Mitgift verliehen. Mit ihr hat es indeſſen doch eine ondere Bewandniß. Wie ein lächelndes Kind hüpfte ſie durch die Welt um ſie her, unberührt blieb die Klarheit und der Frieden ihres Gemüthes von dem, was ihre Lippen verkündeten. Die Piccolomini und Lo Grouge ſchilderten dagegen das moroliſche und phyſiſche Leiden mit den ſtärkſten Strichen und grellſten Farben. Die Artôt läßt der Troviata die derſelben angeborene individuelle Eigenthümlichkeit und ſucht zugleich den Charakter äſthetiſch zu Ehren zu bringen. Die Vorſtellung der Oper hatte noch das Beſondere, daß ouch unſere Einheimiſchen mit Ausnohme des Chors ſich an den italieniſchen Text hielten.

Keinen geringeren Erfolg als die Violetta gewann ſich die Morgarethe der Artôt. Wie mich dünkt, war ſie ober erſt ganz in ihrem Element, wo die Rolle dos noive mit dem ſentimentalen Gebiet vertauſcht. Mir ſchien es, als ob die Menge pointirenden Detoils, das obſichtsvolle Rollentondo und Aehnliches in der Begegnungsſcene des zweiten Aktes und im „König in Thule“ nicht an ihrem Ort geweſen, daß vielmehr eine einfachere Behondlung den Charakter treuer und überzeugender wiedergegeben hätte. Anderer Meinung wor freilich das Publikum. Erſt mit dem Beginn des Liebesduetts glondte ich jene reine Harmonie zwiſchen Aufgabe und Ausführung wieder zu empfin-

Digitized by Google

den, wie man ſie ſonſt als ſtetigen Grundton in der Weiſe dieſer Künſtlerin zu vernehmen gewohnt iſt. Außerdem enthielt ihr Repertoir die Roſina im „Barbier“, „Regimentstochter“, „Nachtwandlerin“, den „ſchwarzen Damina“, „die Geſandtin“ und Maddalena in „Rigaletta“.

Auf Niemann's Gaſtſpiel, das uns u. A. Wagner's „Rienzi“ bot, wie auf Offenbach's „ſchöne Helena“, die es im Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater nur zu einem künſtlichen Erfolg brachte, komme ich ſpäter zurück.

Stuttgarter Theaterbericht.

Zum Saiſon-Schluß. — Repertoir und Perſonal. — Maillart's „Glöckchen“. — Frl. Klettner. — Weilen's „Edda“.

I. Wir ſtehen vor dem Schluſſe der Saiſon; die Novitäten bis auf wenige leichte Nachzügler (Benedix's „Dienſtboten“ u. a.) ſind abgeſpielt, und die Gaſtſpiele mit Ausnahme desjenigen der Fr. Frieb-Blumauer und der Vaudeville-Soubrette Fr. Schäfer-Braunecker ſind beendet. Nur die Perſonalveränderungen, welche diesmal die ganze Saiſon hindurch nicht aufgehört haben, ſcheinen ſich ruhelos auch weiter fortſetzen zu wollen; nicht nur ſind neue Abgänge und Erſetzungen in zweiten Fächern im Gange, ſondern auch der neuangeſtellte Muſikdirektor L'Arronge von Würzburg, welcher während der erſten Hälfte ſeines zweimonatlichen Engagements zu zweimaligem Dirigiren der Oper gelangt iſt, ſoll, wie es heißt, durch Hrn. Hans v. Bülow erſetzt werden, dagegen der in unſerem Orcheſter beſchäftigte Tonſetzer Abert, deſſen Beförderung hieſelbſt man auffällig übergangen hat, auf das Direktorat des Prager Konſervatoriums gegründete Ausſicht haben. Unter den letzten Novitäten (im Monat Mai): „Edda“ von Weilen, „Das Glöckchen des Eremiten“, Oper von Maillart, „Er weiß nicht was er will“, Schwank von Herrmann; neueinſtudirt: „Der g'rade Weg der beſte“ von Kotzebue und „Stadt und Land“ von Kaiſer, haben die zwei erſtgenannten einiges Aufſehen gemacht und ein größeres allgemeines Intereſſe hervorgerufen.

Selten zwar iſt uns eine ſo geſchmackloſe und theilweis ungeſchickte Ueberſetzung begegnet, wie ſie das franzöſiſche Libretto der Oper Maillart's durch Hrn. G. Ernſt erfahren hat. Auch dem Libretto ſelbſt kann nur eine ſehr zweifelhafte Empfehlung zu Theil werden. Während es nämlich, beſonders in den zwei erſten Akten, die Scene in fortwährend friſcher und leichter Bewegung erhält, und den dankbaren Einfall, einen originellen Mädchencharakter nach dem Vorbilde der „Fadette“ von G. Sand zum Mittelpunkt der Handlung zu machen, nicht ohne Geſchick durchführt, leidet es in ungewöhnlichem Maße an dem Uebelſtand, daß die Perſonen nicht dem gangbaren Menſchenverſtand angemeſſen handelnd dargeſtellt ſind, die Situationen vielmehr zu den unvermeidlichen „Effekten“ ohne Rückſicht auf Logik verbraucht und verarbeitet werden. Zudem wird im letzten Akt ein vom Zuſchauer nicht getheiltes Mißverſtändniß ſchließlich zu der äſthetiſchen Abſcheulichkeit zugeſpitzt, daß Knecht Sylva in ſeine Braut Roſa in ſtummer Verzweiflung (eben aus Mißverſtändniß) mit einem Knüppel (!) von hinten her todtſchlagen will, als ihm eine Freundin in den Weg tritt, worauf denn ein ſtummes Aufheulen inneren Schmerzes und allſeitiges Schluchzen die Scene vollends unerträglich macht. Wo war die Regie, daß ſie einen ſolchen Hakuspokus nicht wenigſtens mildern mochte? Es wäre dies jedenfalls leichter zu verbeſſern geweſen, als die Ausſchreitungen geſchlechtlichen Leichtſinns auf der Bühne, welche mit höchſter Frivolität gelegentlich neben das Heilige geſtellt werden, und die der Oper in's Herz gewachſen ſind. Auch die langen Sprechſcenen bilden einen äſthetiſch wenig erfreulichen Beſtandtheil der Oper. Von der Muſik läßt ſich andererſeits faſt nur ſagen, daß ſie ſelten beſſer und ſchlechter als der Text, ſondern dieſem ſo recht adäquat iſt, dabei jedoch ungewöhnlich wenig Ungewöhnliches oder Neues enthält. Sie hat indeſſen doch noch genug Anziehungskraft für ein nach leichter Unterhaltung begieriges Publikum, und dies um ſo mehr, als auch das Charakteriſtiſche dem komiſchen Elemente der Muſik nicht ganz fehlt. Sind wir nun aber nach dem Geſagten bereit, das Abfallen der Oper an andern deutſchen Bühnen ganz begreiflich zu finden, ſo haben wir andererſeits zur Rechtfertigung des bedeutenden Glücks, das die Oper bei uns gemacht hat, die guten Chancen der hieſigen Beſetzung anzuführen, insbeſondere das Verdienſt der neuengagirten Opernſängerin Frl. Klettner aus Graz, welche uns mit einer ausgezeichneten Charakteriſtik der Roſe Friquet überraſchte. Frl. Klettner, ſchon früher durch Gaſtſpiele hier bekannt, hatte ſich ſtets des Beifalls des

muſikaliſch gebildeteren Publikums zu erfreuen, da ihre umfangreiche Sopranſtimme, obwohl an Metall und Füll-Mangel leidend, doch durch ihre vortreffliche Ausbildung und durch künſtleriſche Behandlung einen wohlthuenden Eindruck macht, insbeſondere durch die Reinheit und Leichtigkeit des Anſchlags, durch Kontinuität und ebene Klangverbindung der Regiſter, durch große Biegſamkeit, ſchönes An- und Abſchwellen, durch Korrektheit und anſprechende Behandlung der Koloraturen. Dafür genügt aber größeren quantitativen Anforderungen die Stimme nicht, erhält auch hiebei leicht eine ſtörende Schärfe in der Höhe. Das Spiel, künſtleriſch, wie der Geſangsausdruck nicht die Einzelheit, ſondern die ganze Rolle zu umfaſſen ſtrebend, eignet ſich ebenfalls nicht für großen Styl, und dieſem gehörte auch Roſe Friquet nicht an. Mit reizender Kühnheit aus dem engen Kreiſe des Konventionellen herausgehend brachte Frl. Klettner in dieſer Rolle ſowohl durch ein derb und doch künſtleriſch nachläſſiges Aeußeres, wie durch die Ausgelaſſenheit und Anmuth ihres Humors, wenn auch gehindert durch fremdländiſchen Sprachdialekt in den breiten Sprechſcenen, mit vielem Glück das Bild einer reinen, unter rauher verwilderter Hülle ſich bergenden, Herzensgüte und Unſchuld zu feſſelnder Erſcheinung, wozu Jugend, Geſtalt und Stimme, denen allen etwas Halbwüchſiges innen wohnt, ſich trefflich zuſammenfanden. Hr. A. Jäger gab den lyriſchen Part des Sylvain geſanglich völlig angemeſſen und charakteriſtiſch, ſtörend dagegen, wie immer ſolchenfalls, den Antheil des Sprechdialogs, den er in hoher Tonlage mit faſt bellender Stimme raſch und unverſtändlich herauspoltert, ſo daß die zärtlichſten Worte ſich wie Zorn und Drohung dem geliebten Haupte entgegenwälzen. Belamy wurde von Hrn. Schütky mit gewohnter Meiſterſchaft, Georgette ziemlich farblos von Fr. Bennewitz-Mik, Thibant ganz ungenügend von Hrn. Rüthling (!) dargeſtellt.

Weilen's „Edda" hat ſo verſchiedene und widerſprechende Berichte in dieſen Blättern hervorgerufen, daß, nachdem das Drama auch bei uns eine freundliche Aufnahme gefunden, ohne daß wir dieſer eine mehr als ephemere Dauer verſprechen zu ſollen glauben, wir es für angemeſſen halten, auch unſererſeits darauf zurückzukommen. Es ſteigt keine geiſtige Kraft ſo gerade und feſt aus ihrem mütterlichen Boden, daß ſie nicht der Pflege, der Schonung und Nachſicht bedürfte; und wo wir im Vaterlande neu auf der Bühne erſcheinenden Dramen begegnen, ſehen wir dieſe Pflicht, am meiſten in den engeren Kreiſen der Heimath, genügend geübt. Bald aber muß ſich das Gleichgewicht der Beurtheilung aus rein äſthetiſchem Geſichtspunkte heraus herſtellen, und es iſt kein Zeichen von Geſundheit, wenn dieſe Phaſe auch nach wiederholten Verſuchen den Dichter immer noch zu früh trifft. Es muß ſich, wenn die Pflege nützen ſoll, alsbald ein neuer feſter Gehalt, eine unzweifelhafte neue Kraft und Eigenthümlichkeit in ihm herausſtellen, wie das bei einigen wenigen unſerer neueren Dramatiker der Fall war, ſo daß wir nicht immer und immer wieder nur in den accidentellen Momenten des dramatiſchen Kunſtwerks Neues, ſondern im Kern und Weſen ſelbſt Eigenthümliches durch ſie zu erleben haben. Nun iſt aber bei den meiſten unſerer modernen Dramatiker die Empfindung berechtigt, welche ein geiſtreicher Kritiker gelegentlich Oskar's v. Redwitz mit Anwendung der Schlußworte Verrina's („Ich gehe zum Andreas") ſo ausdrückte: „Ich gehe zur Birchpfeiffer!" So lange nicht lebenswahre, konſequente Charakteriſtik in unſer nationales Drama kommt, bleibt deſſen Gewand und Zuſchnitt trotz zeitgemäßen Appretirungen, trotz politiſcher und ſocialer Unterlage weſentlich der dramatiſche Muſterrock der durch alle 3 Grade erhöhten wohlbeſtellten Meiſterin vom Stuhle! Das Quantum von Lebensvernunft und Wahrheit, das wir auch hier in Weilen's neuem Drama erhalten, ſteigt nicht über das hiemit bezeichnete herkömmliche Maß hinaus. Der Quartiermeiſter Jan iſt die einzige Figur, die von inneren und äußeren Widerſprüchen frei zu ſprechen — wäre, wenn nicht die Schlußſcene trotz aller individuell von ihm zu entwickelnden Leidenſchaft unerbittlich auch ihm den Stab bräche. Dieſe Figur wurde übrigens von Hrn. v. Prosky nicht mit dem Marke ausgeſtattet, das durch den vornherein auftretenden Uebermuth eines echten Freibeuters gegen den eigenen Hauptmann und durch den ſpäter entzündeten Haß gegen Magdalena angezeigt iſt; es geht aber auch eine ſolche Wucht der Wildheit wohl über das Maß der meiſten ſchauſpieleriſchen Perſönlichkeiten hinaus. Karpezan ſelbſt, der in ſeinen Worten bald ſchwärmeriſcher Liebhaber, bald herzloſer Ehemann iſt, nach ſeinen Thaten aber als Typus des ſelbſtſüchtig berechnenden Ehrgeizes vor uns ſteht, fällt zuletzt auf doppelte Weiſe aus dem Charakter; einmal, indem er zum Schluß ohne Weiteres, ja gegen alle innere und äußere Induction zu wahrer tiefer Liebesempfindung gegen ſeine Frau gelangt und dieſem Gefühl ſeinen Sieg über die Frieſen und das Werk ſeines ganzen Lebens plötzlich opfernd, romantiſch treu

für Magdalena ſtirbt; ſodann, indem er, der doch im Begriff ſteht, einen ſelbſtgegründeten Fürſtenthron zu beſteigen, uns im entſcheidenden Augenblicke nicht nur den Heerführer, auch den Freibeuter, und endlich überhaupt den Mann vermiſſen läßt, dagegen als ein ſcheues Spielwerk ſeines Quartiermeiſters erſcheint, zunächſt dadurch, daß er dieſen beim Beginn der Empörung nicht ſofort niederhaut, und dann dadurch, daß er, allgewaltig gemacht durch die auch dem Dümmſten einleuchtende Noth von den Feinden her, ihn wiederum nicht niederhaut, ſondern ihn nur zum Tode verdammt und die Andern auffordert, ihn zu tödten, und endlich nach vergeblichen rührenden Vorſtellungen ſich ſelbſt von ihm niederhauen läßt. Magdalena, ſeine Frau, beklagt zwar von Anfang an als Grund ihres Unglücks den Umſtand, daß ihr weiches Herz keinen wahren Widerhall, keine Liebe gefunden habe, in Wahrheit aber verräth ſie ſelbſt keine Fähigkeit zu dieſen zarteren tieferen Regungen. Ihrem Gemahl tritt ſie nur ſchroff, auch ſeinem Liebeſuchen hochmüthig und drohend gegenüber, was unſere Darſtellerin, Fr. Wrntzel, leider noch über das Maß chargirte; das einzige Mal, da ſie ohne Uebergang zärtlich für ihn wird, will ſie eilends aus dem Lande fliehen mit ihm und ſomit das höchſte Ziel ſeines Ehrgeizes ihm entziehen; gleich darauf aber will ſie das Volk rückſichtslos an ihm, an ihrem Gemahl, rächen. Und in der That, herzlos gegen dieſen, obwohl er einen geordneten, glücklichen Staat zu ſchaffen ſich vornimmt, verräth ſie ihn geradezu an ſeine Feinde, an dieſes Volk, das ſie erſt heute wirklich kennen lernte; die entmuthigten, unter einander entzweiten Schaaren führt ſie, im entſcheidendrn Augenblicke der einzige Held, perſönlich gegen ihn zum Siege! Auf ein übermenſchliches Maß von Edelmuth der Liebe baurnd, kommt ſie ſodann noch als feindliche Botin perſönlich zu ihm in's Lager — und er entſpricht dieſer Vorausſetzung, indem er ſich mit Bitten nnd Vermittelnwollen ihr gegenüber begnügt! Sie aber hat ihm als einzige Frirdensbedingung nicht etwa eine für ihn annehmbare Ausgleichung mit dem Volke, eine ehrenvolle Löſung, ſondern nur ſchimpflichen Abzug in einer halben Stunde, — das Zugeſtändniß eines noch in unbeſiegter Kraft dennoch feigen Feindes — vorzuſchlagen. Da Karpezan hierauf natürlich nicht eingehen kann, aber edelmüthig ſie auch den aufrühreriſchen Soldaten nicht ausliefert, ſo erklärt ſie zwar, daß ſeit heute ihm ihre ganze Seele gehöre, läßt es aber, ſtatt ſich zu opfern, geſchehen, doß er für ſie ſtirbt, um dann in großer Rührung das Stück mit dem Siege der Freiheit zu ſchließen. Wir unſererſeits meinen, daß die Freiheitsliebe, ſoll ſie glaublich ſein und Macht gewinnen, vor allen Dingen in menſchlich rdler Seele und großem Herzen wohnrn müſſe. In ähnlicher Weiſe die Verzeichnung der ſekundären Figuren aufzuzeigen, würde hier zu weit führen; doch wollen wir unſere Meinung nicht verſchweigen, daß Phraſen, wie ſie im Munde Erſabe's und Kienholt's vorkommen, Rührſeenen, wie zwiſchrn Magdalena und Erſade am Upſtalbom, Unnatürlichkeiten, wie die Geduld mit dem geiſtreichen Wahnſinu des zum Erſchießen fertigen Dänenwächters, und wie die größere Geduld der Soldaten in der Schlußſcene mit den Fortſchritten des Feindes, bis deſſen Schwerter auf ihren Köpfen erklingen, in der Birchpfeiffer-Literatur ihres Gleichen ſuchen. Die letzerwähnte Scene insbeſondere ſchrint wohl nur einer peinlichen oder falſchen Wirkung auf den Zuſchauer fähig, da hier der Verſtond der Führer des Heeres, welche die Ihrigrn allein kämpfen und Schritt für Schritt deſiegen loſſen, um über ein nach dem Vorſchlage Karpezan's leicht in Obhut zu haltendes Weib ſich zu ſtreitrn, durch die fortwährendrn Nachrichten des Simplicius förmlich an den Pranger geſtellt oder verhöhnt wird. — Wir gedenken hiemit keineswegs den einzelnen poetiſchen, politiſchen, dramatiſchen Schönheiten der Weilen'ſchen Dichtung zu nahe zu treten, meinen aber, daß ſie ihre Erfolge als Drama einem mitgebrachten Wohlwollen und einer ausgezeichneten Darſtellung zu verdanken habe. An Talent, gutem Willen, richtiger Beſetzung ließ man es auch bei uns nicht fehlen; gleichwohl hinkte auf traditionelle Weiſe das Enſemble, auch paſſirte es Hrn. Grnuert (Kielholt), unter dem Upſtalbom von der thatſächlich äußerſten Armuth drr Frieſen zu ſagen: „Und wenn wir arm wären wie wir reich ſind“ (ſtatt umgekehrt), nnd Frl. Widman (Erſabe), den Glanz (Akt 2), der ſie nmleuchtet, auch die Dinge umwandrln (ſtatt umwandeln) zu laſſrn. Von ausgezeichneter Wirkung iſt dir kleinr ſprechende Kompoſition R. v. Hornſtein's: „Am Dänenſand“.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

8.—14. Juni: „Ein Pelikan". — „Der Kaufmann" Sch. in 5 A. von Benedix, neu (2 Mal). — „Ein geadelter Kaufmann". — „Eine vornehme Ehe". — „Der Kaufmann von Venedig". — „Der Störenfried". — Frl. Schneeberger: Hedwig, Helene, Aloine, Hr. Marr: Menzinger, Shylok als Gäste.

Der Verfasser des Artikels „Das heutige deutsche Theater" in der gegenwärtigen und der vorigen Nummer der „Recensionen" hat vollauf Recht, wenn er nicht nur freimüthig konstatirt: „das Publikum verlangt einfache, naheliegende, verständliche Zustände zu sehen", sondern auch die Berechtigung dieses Verlangens hervorhebt. Die Pflege der bürgerlichen Mittelgattung ist dem deutschen Theater nothwendig wie das tägliche Brot, wenn es sich gleichzeitig vor Ueberspanntheit und Frivolität, vor der Abstumpfung für den Zauber des historischen und des idealen Dramas und vor dem Geschmack an rohem Possenkram bewahren, und wenn es vor Allem die Natürlichkeit seines eigenthümlichen Darstellungsstyls erhalten und weiter vererben will.

Diesem Bedürfniß nach einfacher Hausmannskost kommen die Benedix'schen Stücke mit ihren Vorzügen und Schwächen entgegen. Sie haben viel Schablonenhaftes, doch schildern sie zumeist einige Seiten des deutschen Bürgerlebens mit zutreffender Wahrhaftigkeit in freundlich anspruchsloser Form, und ihr gesunder Kern, ihre wirksame Zusammenstellung, ihre glückliche Eignung zu korrekter, lebenswahrer Darstellung entschädigen in den meisten Fällen für den Mangel an feinerem Geist, an hervorstechender Eigenthümlichkeit, an poetischem Aufschwung.

Der „Kaufmann", der nach Jahren einer stilleren Existenz nun auch im Burgtheater die ihm einst verschlossene Pforte offen gefunden hat, kann seinen Benedix'schen Ursprung nicht verläugnen. Er ist freilich im Ganzen etwas ernsterer Natur, als die ebenso harmlosen, aber lebendigeren, in ihren Verwicklungen drastischeren Lustspiele desselben Verfassers. Einige Längen sind ihm nicht abzusprechen, ebenso wenig einige Unwahrscheinlichkeiten und noch dazu von einer veralteten Sorte, wie z. B. die wunderbar amerikanische Rettung einer todtgeglaubten Braut. In den Charakteren begegnen wir einigen bekannten Schwächen: der fast übertriebenen Fehlerhaftigkeit des Sohnes gegenüber der jedenfalls übertriebenen, höchst unkaufmännischen Großmuth des Kaufmanns. Ein Fünkchen Gefühl in jenem, eine kleine Schwäche in diesem, und beide hätten an Lebenswahrheit und jedenfalls an dramatischer Wahrheit wesentlich gewonnen. Oder sollte eben Menzinger's Großmuth eine Schwäche, seine Strenge gegen den Sohn übertrieben sein? Dann müßten sie auch als solche im Verlauf des Stückes sich herausstellen und empfunden werden. Freilich hat auch die ruhige Konsequenz in der Durchführung des Hauptcharakters ihren Werth, freilich fühlt man sich angeheimelt, neben so manchem Unwahrscheinlichen in der Folgenreihe der Geschehnisse doch so vieler Wahrheit in der Schilderung der betreffenden Gesellschaftskreise zu begegnen; der erste Akt z. B. ist für sich allein schon ein köstliches Genrebild, die übrigen fallen zum mindesten nicht fühlbar ab, nirgends läßt der Autor die Theilnahme ganz erkalten, und ein so trefflich abgerundetes Ensemblespiel wie im Burgtheater, welches sich um einen so trefflichen Hauptdarsteller gruppirt wie Hr. Marr, trägt gerade solch ein Stück mit Leichtigkeit die fünf Akte hindurch, so daß sich der Mittelschlag des Publikums und des Kritikervölkchens ganz gut unterhielt, und höchstens die gar zu geistreichen Leute die Vorstellung langweilig fanden.

Ein anspruchsloseres und dabei vollendeteres Spiel als das des Hrn. Marr als Menzinger ist kaum denkbar; welche Knappheit der Ausführung, welche Oekonomie der Mittel, welche Kargheit, man möchte sagen Keuschheit in Behandlung der Rede und Geberde, bei so tiefem Eindringen und so ergreifender Wiedergabe! Nie ist eine auf virtuosenhafte Berechnung angelegte Rolle in echteres künstlerisches Gold gefaßt worden. *)

Frl. Schneeberger gastirte als Hedwig und errang wieder einen vollständigen Erfolg. So ausschließlich naive Rollen scheinen uns dem Naturell der Gastin weniger zuzusagen, als etwas sentimental gefärbte. Dem ungeachtet brachte sie auch diesmal ein eigenthümliches, nur an einigen Stellen etwas überladenes, immer aber sehr freundliches Bild.

Fr. Gabillon ist seit Kurzem ungemein glücklich disponirt. Ihre Kamille in „Flattersucht" und ihre Gerhardine im „Kaufmann" sind ausnehmend gelungene, liebenswürdige Leistungen, welche auch einen Fortschritt in der leichten Behandlung des Konversationstons bekunden. — Frl. Bognar als Iduna hatte

*) In vor. Nr. hatten wir irrthümlich des Marquis von Seigliere als in Marr's Darstellung für uns neu erwähnt. Der Künstler hatte auch diese Rolle vor zehn Jahren im Gartheater gegeben und fast genau dieselbe Beurtheilung gefunden wie jetzt.

Digitized by Google

nur wenig Worte zu ſprechen; ihre Bereitwilligkeit, dies zu thun, muß gebührend anerkannt werden.

Auch die Männerrollen waren in guten Händen: namentlich Hr. Hartmann ein empfindungsvoller Liebhaber und Hr. Arnsburg als Komptoiriſt ganz draſtiſch; auch Hr. Beckmann als Haushofmeiſter mit einigen Uebertreibungen ſehr drollig, die HH. Kraſtel, Franz, Ferrari, Paulmann durchaus genügend, — das Zuſammenſpiel tadellos.

Am 12. d. M. erſchien Frl. Wolter zum erſten Male nach ihrem Urlaub wieder, in der „Vornehmen Ehe", wobei Hr. Sonnenthal den Gontran und Hr. Hartmann den Trevelyan übernommen hatte. Beiden, namentlich Erſtgenanntem ſoll die ihnen geſtellte Aufgabe in erfreulichſter Weiſe gelungen ſein.

Am 13. ſpielte Hr. Marr den Shylok, und zwar die erſte Scene zwiſchen ihm, Antonio und Baſſanio mit voller Kraft und ſicherer Meiſterſchaft, die Auffaſſung ſcharf, eindringlich, das Pathos aus tiefſtem Innern heraus geſtaltet, die Uebergänge, die Detaillirung der Rolle fein, ohne jede Manierirtheit, die Behandlung der Rede, Geberde und Miene durch und durch ſtylvoll. — Dies letztere Gepräge behielt denn auch die ganze Rolle, doch ſchien im Verlauf derſelben die Energie des Künſtlers zu erlahmen, bei gleich muſterhafter Zeichnung die Farbe zu erblaſſen, daher denn auch die Gerichtsſcene ihre ſonſt unfehlbare Wirkung diesmal einbüßte.

Letzteres kommt auch einigermaßen auf Rechnung der Fr. Gabillon, welche die Porzia an dieſem Abend in ſehr matten Farben durchführte und weder in der Scene mit Baſſanio noch in der Gerichtsſcene durchgriff.

Neu waren Hr. Kraſtel als Baſſanio, voll Eifer, mit korrekter Betonung, aber mit geſpreiztem Weſen und ohne jene innere Heiterkeit, die der Rolle zukömmt, — dann Hr. Baumeiſter, der den Graziano — von einigen unförmlichen Armbewegungen abgeſehen — ſehr friſch und lebendig ſpielte. — endlich Frl. Kratz, die als Neriſſa genügte.

Carltheater.

10. Juni: „Die Blutrache". „Wer ißt mit", „Aus Liebe zur Kunſt" und „Der Kapellmeiſter von Venedig", Poſſen in 1 Akt. — Hr. Reichenbach vom Thalia-Theater in Hamburg als Gaſt.

Φ. — Da die vier oben verzeichneten Poſſen ganz unbedeutend und überdies längſt bekannt ſind, ſo haben wir bloß über die Darſtellung zu berichten. Der Hamburger Gaſt gehört zu der großen Zahl der Komiker ohne eigentliche vis comica. Er beſitzt Beweglichkeit, Zungenfertigkeit, Routine, Bühnen- und Effektkenntniß und eine zur gelungenen Anwendung der verſchiedenartigſten Masken ſehr geeignete Perſönlichkeit und Phyſiognomie. Dabei ſingt er ganz erträglich, bläſt das Flügelhorn und ſpielt alle Streichinſtrumente. Daß Hr. Reichenbach bei ſo viel Vorzügen einen ganz guten Erfolg hatte, iſt ſelbſtverſtändlich: ob dieſer ſich jedoch bei einem dauernden Engagement auf gleicher Höhe erhalten würde, bleibt dahingeſtellt. Den größten Vorwurf, den wir gegen den Gaſt erheben können, iſt nach der Art und Weiſe, wie er den Appel in „Wer ißt mit" gegeben hat, eine Neigung zur Uebertreibung; am beſten gefiel er uns als Jacopo in der „Blutrache" durch ſein natürliches, ungezwungenes und anſpruchsloſes Spiel und als Kulike in Moſer's „Aus Liebe zur Kunſt", wo er durch Maske, Zungenfertigkeit und Beweglichkeit komiſch wirkte. In Schneider's „Kapellmeiſter von Venedig" hat er weder die Pfiffigkeit noch die ſcheinbare Blödigkeit ſeines Peter's hinlänglich charakteriſirt und ſtand als verkleideter Italiener weit hinter Treumann u. A. in derlei Rollen zurück.

Die andern neuen Mitglieder, welche wahrſcheinlich nur über Sommer zur Aushilfe engagirt wurden, ſcheinen alle ziemlich unbedeutend. Hr. Dreßler (aus Darmſtadt) gibt ſich für einen Komiker aus: vielleicht finden wir ein andermal Veranlaſſung, ihm Recht zu geben; diesmal kam er uns ziemlich traurig vor. Die HH. Tetzlaff, Julius und Suvar dürften für das, was der Franzoſe „Utilité" nennt, allenfalls genügen. Frl. Sternau iſt von der Joſefſtadt her bekannt, ſie hat Stimme, und bis auf das Tremoliren trägt ſie nicht ſchlecht vor; mit dem Spiel iſt es bei ihr nicht weit her; die Abſicht, hochdeutſch zu ſprechen, mußte ihr viel Halsſchmerz verurſachen und blieb doch bloß Abſicht.

Frl. Waßmann, die im „Demi monde" als naive Liebhaberin debütirt hatte, entpuppte ſich als Berliner Soubrette, und wenn ſie auch hier nichts Bedeutendes leiſtete, ſo paßt doch Organ und Perſönlichkeit weit beſſer für dieſe Sphäre, und auch ihr Geſang genügt beſcheidenen Anforderungen. Frl. Rutland ſpielte ein Paar Dienſtmädchen mit zwei Ellen langer Schleppe und koloſſaler Krinoline; daraus läßt ſich auf die Intelligenz der Darſtellerin ſchließen. Sonſt waren noch die HH. Werner, Fels und Fiſcher beſchäftigt. Wäre der letztgenannte nicht betheiligt geweſen, der allein

zum Stammperſonal des Carltheaters gehört, man hätte ſich in irgend ein gutes Provinz-Theater verſetzt glauben können. Das Enſemble war gut, der Saal mäßig beſetzt.

Korreſpondenz-Nachrichten.

ƒ Berlin. (Zum Perſonalſtatus der Hofbühne. Frl. Limbach und H. Deichmann. Novitäten. Wiener Gaſtſpiel.) Im k. Schauſpiel gab mit einer gewiſſen Befangenheit Frl. H. Delia die Julia in Coſtelli's „Schwäbin". Die Verwaltung hatte ihre Abſicht dahin geändert und Frl. Delia, die bereits mit ihrer Schweſter Frl. L. Delia beim Hoftheater angeſtellt ſein ſoll, nicht als Gaſt, ſondern gleich als Mitglied auf dem Zettel zu ſehen. Ob die Damen Müller, H. und L. Delia Fr. Kirſchner zum Rückzug bewegen werden, iſt jedenfalls eine müßige Frage und mag getroſt den herannahenden Ferien überlaſſen bleiben. In der Oper ſang Frl. Dickaw Doa Juan's verloſſene Geliebte mit Verſtändniß und angenehmer Stimme; nächſtens folgt die Fides im „Propheten". Fr. Pelipa erweiterte ihr Repertoir mit der Mazarla in Mazilier's „Weiberlur". In der Wilhelmſtadt hat der plötzliche Abgang des Frl. Limboch eine kleine vorübergehende Aufwallung erzeugt. Die gern geſehene Soubrette nahm in einer öffentlichen „Erklärung vom Berliner Publikum Abſchied, deren Sachverhalt darauf hinaus lief, daß Frl. Limbach ſich des Morgens zu unwohl gefühlt, am Abends in der „Schönen Helena" auftreten zu können, and dies mit Anſchluß eines ärztlichen Atteſtes der Direktion mitgetheilt habe. Hr. Kommiſſionsrath Deichmann, als „hochgebildeter" Theaterleiter allgemein bekannt, ſandte daraaf der Potentin einen Schreibe-Brief, deſſen genau kopirte Schlußſtelle olſo lautete: „Mir haben Sie erſt heute Vormittag (22. Mai) um 11 Uhr, alſo mehr als 30 Stunden noch Eintritt Ihrer Krankheit, obgleich Ihnen bereits am Sonnabend Abend von mir perſönlich mitgetheilt wurde, daß ſie heut zu ſingen haben, dem Theaterarzt aber bis jetzt, Nachmittags 2¼ Uhr, nach ſeiner eben ausgeſtellten Beſcheinigung, gar keine Anzeige gemacht. Dies berechtigt mich noch §. 29. zu ſofortiger Entlaſſung. Ich mache van dieſem mir zuſtehenden Rechte Gebrauch und entlaſſe Sie hiermit aus dem Engagement ohne alle Entſchädigung". Das genüge dem Eingeweihten; auf ein Mehr können wir uns hier unmöglich einlaſſen und maa wird es uns gewiß danken. Deichmann, A. Wallersdarf, F. Wallner, Rud. Cerf, — welche Fülle van reiner Kunſtthätigkeit und Humanität ſchließen dieſe Namen ein, welchen Staff bieten ſie der modernen Theatergeſchichte! Hr. Baillant, früher bei Wallner, trat als engagirtes Mitglied in Bauernfeld's „Bekenntniſſe" und in „Nach Sonnenuntergang" auf. Hrn. Schwarz iſt die Regie der Wilhelmſtädter Bühne übertragen. Das Victoriatheater, das weniger in ein königl. Inſtitut umgewandelt werden, als vielleicht nächſtens der Subhaſtatioa anheim fallen dürfte, brachte zum erſten Male eine dreiaktige Poſſe: „Potsdamer in Berlin", die Hr. Draſt van Reſtray's „Inx" abgeklatſcht hat. Was wollen in dieſer langweiligen Sudelei die Namen: Fielitz, Tietz und Gutherz bedeuten, wenn der Hauptmacher, Hr. Grabecker, fehlt. Man neide ihm ſein Glück nicht; er zog einem ſchöneren Loſe entgegen. „Kneipler von Quedlinbarg" zu ſein, iſt auch nicht ſo übel. Frl. Ida Baſt, die Tochter unſeres Baſſa, ſoll übermorgen ein Gaſtſpiel eröffnen. Bei Wallner goſtirte einigemale Hr. v. Othegraven. Rea: „Ein Bräutigam, der ſeine Braut verheiratet", „Der geheimnißvolle Brief". Bei Callenbach wirkt eine kleine Täazergeſellſchaft aus Amſterbam nnd zeichnen ſich varnehmlich Frl. Parges, Frl. Stemmerick and die HH. Friaut und Berkmann aus. In der Vorſtadt neu: „Der Jeſuit and ſein Zögling". — Am 10. Juni im k. Theater zum erſten Male: „Der große Kurfürſt", Schauſpiel in 5 Akten voa H. Köſter. Der Verf. will ſein ſchon früher einmal gegebenes Stück ganz neu gearbeitet und nur einige Scenen beibehalten hoben. Die Wiener Burgſchauſpieler Fr. Haizinger, Frl. Bagnar, Frl. Mathes und bie HH. Meixaer und Lewinsky beginnen am 3. Juli in der Wilhelmſtadt eia Gaſtſpiel mit Laabe's „Rololle".

—sch.— Leipzig. (Dawiſan als Goſt. Die letzte Schülerin der Crelinger. Eine Suppé'ſche Operette). Es war ein kluger Schachzug unſerer Direktion, in der für den Theaterbeſach ungünſtigſten Zeit des Jahres, dem Wannemonat Mai, einen Meiſter der Kunſt, wie Dawiſan, wieder einmol zum Gaſtſpiel hierherkammen zu laſſen. Derſelbe erprabte ſich denn auch jetzt von Neaem als unwiderſtehlicher Magnet und füllte die Häuſer ſogor an den verführeriſch ſchönſten Lenzabenden. Den Vagel ſchoß er jedenfolls mit ſeinem Carlos in „Claviga" ab, einer Leiſtung voll wunderbarer Lebenswahrheit und tiefſinnigſter Menſchenkenntniß. Dieſem zunächſt ſtand unter den klaſſiſchen Rollen der beſanders durch ſeine äußere Nobleſſe vor onderen Repräſententen der Partie ſich auszeichnende Shylal, der unſerer Meinung nach nicht erſt in der Scene des Gerichts, ſondern ſchon in der mit Tabal zum Gipfel ſeiner tragiſchen Größe heranwächſt. Der Mephiſto mochte dagegen van jeher nur eine verhältnißmäßig geringe Wirkung auf uns. Dawiſaa's Caprice, denſelben allzu cavalièrement, allzu kanverſatianell aufzufaſſen, rächt ſich. Es iſt ſehr treffend bemerkt worden, der Künſtler ſei in jeder Rolle mehr Mephiſta, denn gerade als Mephiſto. Im „Königslentnant" ſteht er dean für die Geſtalt, wie es ſcheint, ſpeziell geſchoffenen Friedrich Haaſe doch nicht gonz ebenbürtig da. Nur mit ſich ſelbſt aber läßt er ſich hinwiederum als Bonjour vergleichen. Der Kuh van Kuhdorf in „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten" iſt eine poſſenhafte Charge, die eines Meiſters wie Dawiſan kaum würdig genannt werden kann. Höchſt intereſſont wor es endtich ſeinen Uriel Akoſto kennen zu lernen. Wos in ſeiaer Darſtellang der Figur der tragiſche Liedhader vielleicht eindüßt, das gewinnt der philoſophiſche Denker, der reſignirende Weiſe. Um auch von den einheimiſchen Mitgliedern einige Worte zu ſagen, ſo erwähnen wir, daß die HH. Herzfeld nad Haniſch als Claviga and Beaumarchais recht glücklich charakteriſirten. Im „Kaufmann van Venedig" war das Enſemble nur eia ſchwaches zu nennen. Die Damen Größer, Götz und Eagelſee erſchienen viel

Digitized by Google

zu nüchtern und poesielos als die drei Grazien, Porzia, Nerissa, Jessika. Hr. Stürmer als Antonio spielte mit offenbarer Unlust. Den Faust hat Hr. Hanisch nie zu seinen besseren Partien gezählt, dagegen ist unsere Günther-Bachmann eine Frau Marthe comme il faut. Ueber das Gretchen weiter unten; den Wolfgang im „Königsleutnant" gibt Frl. Göth zu saubrettenhaft im landläufigen Sinne. Es ist schwer, aus dieser Gutzkow'schen Marionette den späteren Göthe herauszuspüren, aber einige wenige Züge desselben sind darin doch angedeutet, und genannte Dame verwischte auch die noch. Neben ihr war dagegen Frl. Engelsee ein wirklich herzerfreuendes Gretel und Hr. Stürmer ein sehr würdiger Roth Göthe. Als Wilhelm in Deinhardstein's „Zwei Tagen" befriedigte Hr. Herzfeld fast durchgängig. Ein Meisterstück in seiner Art ist des wackeren Deutschinger Rabbi ben Aliba in „Uriel Akosta", worin auch noch Hr. Hock als Manasse Braves leistet, während Frl. Größer als Judith das orientalische Blut und Kolorit allzusehr vermissen läßt. Wir kommen nun zum Gretchen in „Faust". Berlin sandte uns dasselbe, ein noch blutjunges, recht zierliches und wohl auch talentirtes Mädchen, Frl. Margarethe Walff, die eben noch den Unterricht der unvergeßlichen Crelinger genaß, als diese plötzlich dem Leben entrückt wurde. Sie hätte, denken wir, ihrer Schülerin kaum schon Erlaubniß ertheilt, sich an Göthe's holdseligste Frauenschöpfung zu wagen. Wir hegen die Hoffnung, Frl. Walff werde einst eine vortreffliche Künstlerin werden. Aber jetzt ist sie über den dilettantischen Standpunkt, die Stufe der Liebhabertheater noch nicht hinaus, und getraut sich doch bereits, das Gretchen zu spielen! Vielleicht war das aber weniger Anmaßung, als nur Gehorsam und Bereitwilligkeit gegen die Direktion. Neu und neueinstudirt erschien nur je ein Stück: Suppé's „Zehn Mädchen und kein Mann", worin Frl. Karg als bildsauberer Tambour exzellirte, sowie Töpfer's „Bester Ton", worin Frl. Göth als Leopoldine v. Strehlen eine ihrer Individualität völlig entsprechende Aufgabe fand, so daß denn die Wirkung nur angenehm und erfreulich war. Dawison wird sein Gastspiel im Juni fortsetzen. Auch kommt dann Frl. Erhart und Döring von Berlin.

†† **Prag.** (Konzert). Das 3. Abonnement-Konzert der „Umělecká Beseda" schlaß den ersten Cyklus der Abonnementskonzerte in würdigster Weise ab. Abgesehen van dem äußeren Erfolge läßt sich auch in künstlerischer Beziehung allen Leistungen die vollste Anerkennung nicht versagen. Umsicht in der Wahl des Programms, eine künstlerisch beseelte Leitung und freudig erhebendes Zusammenspiel der Mitwirkenden, alles das hebt die Konzerte der „Umělecká Beseda" über die sonstige Alltäglichkeit unseres Konzertwesens empor und sichert dem neuen Unternehmen einen bleibenden Erfolg. Das Programm brachte diesmal den „Karneval von Rom" von Berliaz, das G-moll Klavierkanzert von Mendelssohn, Fragmente aus dem C. Laewe'schen Oratorium „Huß" und die C-moll-Symphonie van Beethoven. So sorgfältig vorbereitet und trefflich durchgeführt auch alle einzelnen Leistungen waren, so bewährte auch wieder das Meisterwerk Beethoven's seine Riesenkraft, das schwungvoll exekutirte Finale wirkte geradezu hinreißend. Zu bedauern war, daß bei Abgang einer geeigneteren Konzertlokalität blaß das für große orchestrale Produktionen minder günstige Sommertheater auf der Saphininsel übrig blieb, dessen in akustischer Beziehung ungünstige Raumverhältnisse die Gesammtwirkung vielfach beeinträchtigten. Dies machte sich insbesondere bei Berliaz's Werke fühlbar, das sonst von zündender Wirkung gewesen wäre. Eine sehr einnehmende Kunsterscheinung ist Frl. Mila Zadrobilek, eine Schülerin Dreyschack's, die das Mendelssohn'sche Konzert mit seltener Anmuth und Klarheit des Ausdruckes zu Gehör brachte. Neu waren die charakteristisch gefaßten Zigeunerchöre aus dem Oratorium „Huß" von dem als Balladensänger berühmt gewordenen C. Loewe, welche die lebhafteste Theilnahme hervorriefen. Sonderbar muß es erscheinen, daß dieses verdienstvolle Werk, das doch einen patriotischen Stoff in geistreicher Weise behandelt, bisher noch keine Aufführung in Prag erlebt hat, da sich doch einzelne Inkonvenienzen des Textes, die etwa Verlegenheiten bereiten könnten, wohl leicht umschiffen lassen. Die „Umělecká Beseda" sollte es sich zur besonderen Aufgabe setzen, eine würdige Aufführung des ganzen Werkes etwa für die nächsten Abonnementskonzerte, zu sorgen, zumal sie vor allen Anderen dazu berufen erscheint.

Kleine Chronik.

\ **„Tristan und Isolde"** ist in **München** am 11. Juni endlich doch zur Aufführung gekommen, und zwar mit durchgreifendem Erfolg. Die Mitwirkenden wurden mehrmals gerufen und am Schluße auch Wagner. Die Träger der Hauptpartien, Hr. Schnorr v. Carolsfeld und dessen Gattin, waren vorzüglich, desgleichen das unter der Leitung des Hrn. v. Bülow stehende Orchester. Die übrigen mitwirkenden Künstler waren Frl. Deinet (Braugäne), Hr. Mitterwurzer aus Dresden (Kurwenal), Hr. Zottmaier aus Hannover (König Marke) und die Hrn. Hartmann (Steuermann), Heinrich (Melot) und Simans' (Hirt). Sie trugen gleichfalls nach Kräften zum Gelingen des Ganzen bei. Ausführlicheres demnächst.

Cherubini's „Medea" in London. Am 6. Juni kam Cherubini's tragische Oper „Medea" zum ersten Male in London zur Aufführung mit einem sowohl der ausgezeichneten Darstellung als der besonderen Vorzüge des Werkes würdigem Erfolge. Obwohl Cherubini zweimal —1784 und 1787— in London war und beim zweiten Besuche zum musikalischen Direktor des „Kingstheaters" ernannt wurde, hatten doch seine Opern bis jetzt nie Eingang in England gefunden. — „Times" sagen von dieser Aufführung: „Frl. Tiens machte einen großen Eindruck von der ersten bis zur letzten Scene. Es gibt in der ganzen lyrischen Tragödie keine Partie von der Schwierigkeit der „Medea". Nichts desto weniger zeigte sich Frl. Tiens ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen und errang einen wohlverdienten Triumph. Auch alle übrigen Rollen waren ebenbürtig vertreten". Hr. Santley als Kreon, Hr. Gunz als Jason, Miß Laura Harris als Circe und Frl. Sinico als Neris brachten ihre Parte in gelungenster Weise zur Geltung. Unter

dem Publikum bemerkte man den Sahn und den Neffen Chernbini's.

Die deutsche Tonkünstler-Versammlung hatte dieses Jahr Dessau zu ihrem Versammlungsort erwählt. Am 24.—29. Mai wurde daselbst von den Anhängern der sog. „Neudeutschen Richtung" getagt. Ein Korrespondent des Wiener „Botschafter" vom 8. d. M. bemüht sich allerdings, seine Leser von der Versöhnlichkeit und dem eventuellen bereitwilligen Entgegenkommen der betreffenden Partei zu überzeugen. Das Programm der in Dessau abgehaltenen Konzerte beweist indessen klar genug, daß es entweder den Veranstaltern nicht um neue Werke überhaupt, sondern nur um ihre Parteigänger und Koterie-Mitglieder zu thun, oder daß es den andersgesinnten Musikern gar nicht darum zu thun ist, ihre Werke bei solchen Gelegenheiten zur Aufführung zu bringen, d. h. daß die „Neudeutschen" entweder exklusiv oder schlecht akkreditirt sind, in beiden Fällen aber isolirt dastehen. Von Komponisten, die nicht zur Partei gehören, war nur Balkmann vertreten, welcher jedoch, der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" zufolge, bereits wieder seinen Austritt aus dem Vereine gemeldet hat. Die General-Versammlung soll übrigens ganz bedeutungslos abgelaufen, die gesellige Seite der Feier völlig mißlungen sein. In den Konzerten kamen folgende Werke zur Aufführung: ein „geistliches" Konzert, „Gesang der Ketzhner" und „Schlachtgesang der Taboriten", altböhmische Meladien aus dem 15. Jahrhundert, „Pater noster" und 137. Psalm, für eine Singstimme und Frauenchor von F. Liszt, 29. Psalm von Heinrich Schulz-Beuthen, „Marienlied" von Eccard (aus 1589) und „Weihnachtslied" von Prätorius, Ouvertüre zu „Meistersingern von Nürnberg" von R. Wagner, die symphonischen Dichtungen „Hunnenschlacht" und „Orpheus", Es-Dur-Konzert für Pianoforte, und „Lorely", von Liszt, Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" und Romanze aus dieser Oper von Hektor Berlioz, „Hymne an die Nacht" für Altsolo und Orchester, „Variationen" und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchester von R. Balkmann; Ouvertüre zu „Julius Cäsar" von Hans v. Bülow; Quartett für Streichinstrumente von W. Langhans; „Sommernacht" von L. Götze.

Ueber Johann Sebastian Bach's Leben und Wirken ist in Berlin (Verlag von Schneider, 1865) ein zweibändiges Werk von C. H. Bitter erschienen. Die „Recensionen" werden auf dasselbe in nächster Zeit, bei Gelegenheit einer größeren Abhandlung über den Altmeister der Tonkunst, zu sprechen kommen.

Das Kölner Stadttheater wurde am 30. April mit den „Hugenotten" geschlossen. Eröffnet wurde es unter der Direktion des Hrn. M. Ernst am 16. September 1863 mit Shakespeare's „Wintermärchen". Innerhalb der ganzen Zeit fanden 352 Opernvorstellungen statt, in denen 51 verschiedene, darunter 7 neue Opern und eine Operette zur Aufführung gebracht wurden. Von den Darstellungen entfallen 303 auf Köln, 39 auf Bonn, 10 auf Aachen. Am 1. September beginnt die Wintersaison in Köln.

Das Hamburger Stadttheater schloß seine Saison am 31. Mai mit dem „Troubadour".

Direktor Sasse in Stettin hat Konkurs erklärt; den Mitgliedern ist es freigestellt, auf eigene Rechnung weiter zu spielen.

Abbate Liszt sollte, italienischen Blättern zufolge, am Pfingstsonntage in Rom seine erste Messe lesen.

Die Karlsruher-Bühne schloß am 19. v. M. mit „Macbeth" den Shakespeare-Cyklus in würdigster Weise ab. Reicher Beifall des gefüllten Hauses zeugte von der Theilnahme, womit das Publikum den zwanzig Vorstellungen gefolgt war.

Lokales.

Die Demolirung des Burgtheaters soll definitiv beschlossen sein. Nach erfolgter Herstellung des neuen Operntheaters soll bis zur Erbauung des neuen Schauspielhauses das jetzige Opernhaus von den Hofschauspielern benützt werden. So meldet die „Tnv. Korr". Wir hoffen jedoch, daß dieses ganz zwecklose Provisorium nicht zu Stande kommen wird; die großen und unakustischen Räume des Operntheaters würden auf das Ensemble des feineren Lustspiels den nachtheiligsten Einfluß ausüben, und die Anschaffung neuer Dekorationen oder die Adaptirung jener des Burgtheaters würden sehr bedeutende Auslagen verursachen. Wenn der Bau eines neuen Schauspielhauses wirklich beschlossen und nächstens in Angriff genommen werden soll, so kann ja das Burgtheater diese einigen Jahre noch in den bisherigen Räumen bleiben.

Die Schutzlosigkeit der Bühnenmitglieder ihrer Direktion gegenüber zeigt sich jetzt an der Wien wieder einmal im grellsten Lichte. Direktor Strampfer sperrt seine Bühne während des Juli, und hat für diesen Monat seinem Personal einen einmonatlichen Urlaub mit Abzug der ganzen Gage oktroyirt. Nur das Ballet und das technische Personal wurden auf halbe Gagen reduzirt, weil sie mit den Vorbereitungen der „Eselshaut" beschäftigt sind. Die Hauptdarsteller können sich wohl mit Gastspielen behelfen; allein was sollen die Chargisten und die Darsteller kleiner Rollen, die mit 20 fl. und weniger engagirt sind, während dieser Monate anfangen? Man wird vielleicht fragen, mit welchem Rechte die Direktion so verfährt. Diese wird antworten, es sei ein gegenseitiges freiwilliges Uebereinkommen. Sie hat nämlich ihren Mitgliedern die Alternative gestellt, entweder den einmonatlichen Urlaub ohne Gage, oder sechswöchentliche Kündigung. Von zwei Uebeln wählten die Aermsten natürlich „freiwillig" das kleinere. So lange die Kontrakte mit ihren unzähligen Klauseln das Bühnenmitglied schutzlos der Willkür der Direktion überliefern, und jenen nicht die geringste Stütze sind, ist an eine Besserung der Verhältnisse bei den Privattheatern nicht zu denken.

Ueber Frl. Wierer's erste und hoffentlich auch letzte Gastrolle im Theater an der Wien in der einaktigen Operette „Liebeszauber" wird uns von verläßlicher Hand berichtet: Frl. Wierer wurde empfangen und nach jeder Nummer applaudirt, obgleich die Bellatschek schwerlich stichhaltige Motive dafür anzugeben im Stande sein dürften. Denn das Fräulein erschien neben den Andern in einer Kastündifferenz von 200 Jahren, gab den einfachen Bauernburschen wie einen Romeo mit hohlem Pathos und Tremola, distanzirte mitunter und entzog dieser Partie jede Einfachheit und Natürlichkeit, welche doch ihr Grundcharakter ist. Ihre Altstimme wäre gar nicht übel, trotzdem daß dieselbe schon ziemlich angestrengen ist. Auch hat das Fräulein eine günstige Bühnengestalt, doch fehlt ihr zu allen vortheilhaften Mitteln vorzugsweise dramatisches Verständniß.

Briefkasten der Redaktion. vom 10.–16. Juni P in Prag, X in München, Benützt – C L. in Heidelberg, B in Wiesbaden, A G in Braunschweig, ♂ in Berlin Erhalten

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 25. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 24. Juni. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Das heutige deutsche Theater (Schluß). — Josef Preßinger (Nekrolog). — Musikalische Literatur (Ambros) Besprochen von O. Paul. — Das Musikfest zu Braunschweig. — Dresdener Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Hr. Maier). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Innsbruck, Prag, Wiesbaden) — Kleine Chronik — Lokales

Das heutige deutsche Theater.

Von einem alten Theaterfreunde.

(Schluß.)

Die größeren Stadttheater verdienen nach anderer Richtung ebenso ernste Vorwürfe wie die größeren Hoftheater. Das Bürgerthum bleibt in Sachen dieser Kunst weit zurück hinter dem Fürstenthum. An Gelddotationen fehlt es bei den meisten Hoftheatern Deutschlands durchaus nicht, die Städte aber thun darin mit Ausnahme Mannheims, welches sich direkt bestenerte, um ein würdiges Theater zu haben, viel zu wenig, manche so gut wie gar nichts. Und da diese Städte zum Theil große Mittelpunkte bilden, wie Hamburg, Breslau, Köln, so werfen sie einen starken Schatten auf die Bühnenzustände überhaupt. Hamburg war stets so, man braucht nur Schröder's Schilderungen nachzulesen. „Das Geschäft soll sich selbst erhalten oder untergehen!" und: „Konkurrenz ist die Seele aller Geschäfte". Mit diesen kaufmännischen, rücksichtslos auf Kunstfragen angewandten Grundsätzen haben sie es dahin gebracht, daß das höhere Schauspiel untergegangen und nur die leichte Gattung übrig geblieben ist, welche allen Neigungen des Tages fröhnen muß. Das Thaliatheater in Hamburg thut dies allerdings mit Geschick und rettet sich durch fleißig einstudirtes Zusammenspiel einen gewissen inneren Vorzug. Aber es ist, um zu bestehen, so sehr darauf angewiesen, dem trivialen Geschmack Genüge zu leisten, daß es ungeachtet vereinzelter außerordentlicher Anstrengungen eine feste höhere Linie niemals gewinnen kann. — In Breslau finden sich jeweilig kunstfreundliche Privatpersonen zusammen, um dem Theater eine Hilfe zu bieten. Haben sich diese Privatopfer erschöpft, dann mag das Schiff wieder zusehen, wie es sich durch allerlei Kaperstreiche seinen Unterhalt gewinnt. Der anspruchsvolle Bürger aber und die rücksichtsvolle Kritik verbergen ihre helle Entrüstung nicht, wenn der Direktor das Klassische vernachlässigt und dem großen Style nicht genügt, den eine Stadt von mehr als hunderttausend Einwohnern doch fordern könne! Der arme Direktor! Das Hemd ist ihm natürlich näher als der Rock, und um das tägliche Brot zu erwerben, um als ehrlicher Mann durchzukommen, muß er zu allen möglichen Mitteln greifen, und die hin und wieder in solchen Städten auftauchenden enthusiastischen Unternehmer bezahlen ihren Enthusiasmus so theuer, daß alle Nachfolger sich an ihnen ein Beispiel nehmen. — Köln besonders ist ein Tummelplatz der jedes höheren Gesichtspunktes baaren Spekulation geworden und hat denn auch durchschnittlich ein Schauspiel von wahrhaft wüster Beschaffenheit. Der Gedanke kommt solchen Städten gar nicht, daß ihnen eine Regenten- und Staatspflicht obliegen könne, für die einflußreichste Kunst Sorge zu tragen. Häufig gehen sie sogar noch unter die Linie des Nichts hinunter, lassen sich noch Pacht zahlen. Dem Zeitgeist gemäß, der gern mit Aeußerlichkeiten prunkt, lassen sie sich allenfalls herbei, große Schauspielhäuser zu bauen, und glauben dann, wer weiß was für die Kunst gethan zu haben; wie klein es aber in den großen Häusern hergeht, das kümmert den Prätor nicht. Sogar Leipzig, sonst ein geistig

ſo rühriger Ort und Hauptplatz literariſcher und mit der Literatur zuſammenhängender Beſtrebungen kommt in dem Punkte nicht über halbe Anwandlungen hinaus und ſchleppt demgemäß ein recht mittelmäßiges Schauſpiel fort. Einen Schritt vorwärts iſt darin Frankfurt gegangen, indem es ſeinem Stadttheater eine Unterſtützung votirt hat, jedoch wohl eine zu kleine, da eine rechte Kräftigung des Schauſpiels bis jetzt nicht erreicht werden konnte. Freilich wird durch das Bedürfniß einer Oper, ſogar einer großen, mit den erſten Inſtituten der Art wetteifernden Oper auch in den mittleren Orten dem Schauſpiel unaufhörlich und übermäßig das Lebensblut abgezapft. Der Gedanke läge ſo nahe, daß bei der heutigen Eiſenbahnverbindung einerſeits und den bis in's Unerſchwingliche geſteigerten Anforderungen der Sänger und Sängerinnen andererſeits eine Anzahl ſich nahegerückter Städte zuſammen träte, um gemeinſchaftlich eine Oper zu erhalten, die dann viel beſſer ſein könnte, als jetzt jeder Ort einzeln ſie ſich gewähren kann. Italieniſche Impreſarii machen es ja möglich, in einem Jahre Barcelona, Neapel, Wien, Berlin, Warſchau und Brüſſel zu verſorgen. Wie viel leichter fiele es zum Beiſpiel den kleinen thüringiſchen Reſidenzen, den größeren und kleineren Städten des Rheinthals, den freien Städten im Norden, das Opernbedürfniß auf dieſe Art beſſer und weniger koſtſpielig zu befriedigen. Das Schauſpiel allerdings braucht ein intimeres Verhältniß mit ſeinem Publikum, und es könnte auch für jeden bedeutenderen Ort ſtehend verbleiben und könnte gepflegt werden, wenn ſolche Orte dem trefflichen Beiſpiele Mannheims folgen wollten. Etwas Aehnliches geſchieht in einzelnen öſterreichiſchen Provinzialhauptſtädten, wo die Stände das Theater dotiren und kontroliren. In Prag vor allen, der nicht einmal reindeutſchen Stadt, läßt man es nie an Anſtrengungen fehlen, wenn die ſtändiſche Bühne unter die Mittelmäßigkeit zu ſinken droht. Aber die Dotationen reichen für die heutigen Preisverhältniſſe auch nicht mehr hin. Man verhindert gröbliche Mißbräuche gegen den Geſchmack, verhindert, wie geſagt, das Sinken unter die Linie der Mittelmäßigkeit, zum Erheben über dieſelbe reicht die Beiſteuer nicht aus.

So ließe denn dieſe Rundſchau uns die Summe dahin ziehen, daß die große Anzahl ſelbſtändiger Herrſchaften in Deutſchland dem deutſchen Schauſpiel eher förderlich als hinderlich iſt. Gerade die kleineren Herrſchaften ſind beſonders rührig und thätig, und verhelfen uns zur einer Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit im Schauſpielweſen, welche in dem centraliſirten Frankreich unerhört iſt. Die Mannigfaltigkeit der ſelbſtändigen Herrſchaften hat in unſerer politiſchen und kirchlichen Geſchichte die Freiheit gewahrt, ſie ſcheint auch in unſerer Kunſtgeſchichte von wohlthuender Bedeutung zu ſein — in der Geſchichte des Theaters mindeſtens, denn die bildende Kunſt würde es weniger empfinden, vielleicht ſogar gedeihlicher ſich entwickeln, wenn an Stelle der vielen kleinen Souveräne eine große Ariſtokratie ſtünde. Im übrigen muß zugeſtanden werden, daß eben in den größeren Staaten und Städten das Theater Spuren des Verfalls zeigt.

Dürfen wir daraus folgern, daß die Größe des Staats dem Gedeihen des Schauſpiels hinderlich ſei? Nein. Dieſer Folgerung widerſpricht entſchieden Wien, das wir uns eben deßhalb bis zuletzt aufgeſpart haben. Hier iſt das deutſche Schauſpiel durchaus nicht im Verfall, ja nicht einmal die oft gedankenloſe Klage über Verfall iſt im Schwunge. Laut und anſpruchsvoll, wie ſich hier in neuerer Zeit die öffentliche Stimme geltend macht, bleiben natürlich auch mancherlei Klagen über das Theater nicht verſchwiegen, die Kritik wird mit auffallender Strenge gehandhabt. Um ſo beachtenswerther iſt es, daß Klage und Strenge ſich nicht, wie beiſpielsweiſe in Berlin, gegen den Mangel des Lebensnervs im Schauſpiel richten, ſondern gegen Einzelheiten, vorzugsweiſe gegen neue Stücke. Die dramatiſche Produktion hat hier einen ſehr ſchweren Stand, aber das Theater ſelbſt übt ſeine volle Anziehungskraft, und das Anſehen des Burgtheaters, welches allein wir hier ins Auge faſſen können, bleibt ungeſchwächt, obwohl das Alter ihm eine treffliche Kraft nach der anderen entzieht. Sorgfältig gepflegter Nachwuchs füllt die Lücken wieder aus, und überhaupt ſcheint jener geiſtige Fleiß, welchen wir im allgemeinen bei den deutſchen Bühnenleitungen ſo oft und ſchmerzlich vermiſſen, hier nicht zu fehlen. Wo man auch nachfragt an deutſchen Bühnen, überall hört man denſelben Ausſpruch: das Burgtheater ſei die feſte Stütze, die vom Verfall unbenagte Spitze des deutſchen Schauſpiels. Die frivolſten Komödianten betreten mit ehrfurchtsvoller Scheu die Bretter des Burgtheaters; in Wien einmal auftreten zu können, iſt ein Ziel des Ehrgeizes aller ſtrebſamen Künſtler. Die Grundeinrichtung dieſes

Theaters, eine alte Tradition und gesellschaftliche Verhältnisse mögen zur Festigung desselben wesentlich beitragen. Es gibt nur Schauspiel, bleibt also unberührt von dem lärmenden Wirrwarr der Oper; es läßt manchen Mißbrauch, wie das stärende Herausrufen der Schauspieler, nicht zu, und hält darauf, daß Rollenmonopole nicht einreißen, erste Darsteller sich auch zu Nebenrollen bequemen müssen, mit so großer Strenge, daß sogar öfter die Klage über zu geringe Stetigkeit der Besetzungen und über Zurücksetzung „Erster" laut wird. Das Stück als Ganzes und die Darstellung als Ganzes zu betrachten, ist in Wien wesentlicher Gesichtspunkt, und wer kann bestreiten, daß dies der einzig richtige ist? Aeußerer Mangel wird der Scenirung oft vorgeworfen, aber nicht, daß die Inscenesetzung in gedankenleerer Routine, ohne Sorgfalt und geistige Arbeit betrieben werde. Könnte dies Eine, das einen großen Theil des Erfolges erklärt, nicht auch erreicht werden? Zunächst sollte es wenigstens bezweckt werden. Ein anderes Moment aber fehlt den vorhin genannten Städten wirklich, dessen sich das Burgtheater erfreut. Dies ist das gesellschaftliche Verhältniß. Die ganze vornehme und gebildete Gesellschaft Wiens wohnt gleichsam im Burgtheater, und das bewirkt zweierlei: erstens erhält es einen guten Ton, läßt keinerlei Rohheit einreißen, zweitens macht es das Konversationsstück unerläßlich. Von wie großer Wichtigkeit dies ist, wurde schon oben angedeutet. Der Maßstab des Wahrhaftigen, des wirklich Lebendigen geht nicht verloren, wo die Gegenwart zu ihrem Rechte gelangt. Hohle Deklamation, Manierirtheit, erkünstelte Zustände in den dargestellten Stoffen können da nie für die Dauer einreißen, und auch für das höhere und höchste Schauspiel muß eine organische Verbindung mit der Gegenwart ersichtlich bleiben. So verliert die darstellende Kunst nie den Boden unter sich, der ihr wie dem Antäus immer frische Kraft zuführt. Dies ist allerdings der reine Widerspruch gegen die griechischen und romantischen Experimente, aber der sichtliche Erfolg, welchen er für sich hat, verdiente in Deutschland wohl beachtet zu werden. So wird dem Bedürfniß genügt, welches früher irrthümlicher Weise seine Befriedigung in der unter allerlei Formen eingeschmuggelten Phrase des Tages suchte. Auch das Gesammtrepertoir des Burgtheaters, welches ehemals weit zurückblieb, ist dadurch das reichhaltigste und umfassendste geworden.

Resümiren wir, so ergibt sich, daß dem Schauspiel im Durchschnitt dreierlei gebricht: geistige Leitung bei den wichtigeren Bühnen, angemessene ökonomische Unterstützung bei den Stadttheatern, und genügende Produktion und Pflege des Konversationsstückes, das heißt des Stückes, welches die Gegenwart darstellt. An der Posse in dieser Richtung fehlt es freilich nicht, aber diese Form, wie sie jetzt herrscht, ist nicht geeignet, die schöne Wahrheit darzustellen und auszubilden. An dieser Wahrheit allein kann ein kranker Körper gesunden, welcher durch allerlei exotische Speise und Arzenei verdorben und um den natürlichen reinen Geschmack gebracht worden ist. Solche Heilung ist freilich schwer, weil die Köche fehlen. Es ist Mangel an Schriftstellern. An Zahl freilich nicht; ihre Zahl ist in Deutschland so groß wie irgendwo in der Welt; der Gymnasiast fängt an mit dem letzten Hohenstaufen und ist entrüstet, wenn man seine Dichtung nicht aufführen will. Und so geht es in einer nicht abzuläugnenden Regelmäßigkeit fort. Alle Früchte philologischer und historischer Studien werden dem Theater zugewandt, und ein Heer von alten Stoffen belastet alljährlich die Theaterbureaus; Cyrus und Alexander, Rom in all' seinen Tribunen, die Wikinger und die alten Kaiser sind Alltagswaare. Die Historie liefert neun Zehntheile des Inhalts und das letzte Zehntel ist ein schwächlicher Bruchtheil Talentes. Ja, wenn es immer Talent wäre! Aber Talent verachten ja die Herren meistens, und die frechen Ungelehrten, welche das wirkliche Leben dramatisiren wollen, werden vornehm über die Achsel angesehen und gescholten. Die Fehler der letzteren sind leicht herauszufinden, ihre Fähigkeit wird häufig gar nicht erkannt, weil man einen Hauptzweck der Bühne, ein Spiegel ihrer Zeit zu sein, für Nichts erachtet, nicht gelten lassen will. Diese verkehrte Welt schadet dem deutschen Schauspiel über die Maßen. Der Franzose will nicht begreifen, wie wir bei diesem Gebahren unserer dramatischen Schriftstellerei überhaupt noch ein Theater haben, bis ihn der Nationalstolz sagen läßt: „Ihr habt es nur noch durch unsere Beihilfe; denn bei uns muß ein historisches Stück einem Meisterwerke nahe kommen, wenn es zur Bühne zugelassen werden soll. Alles Andere der Art gilt für Dilettantismus; wer die lebende Wahrheit nicht erfinderisch formen kann, der ist eben leblosen Talents und hat kein Recht, aufgeführt zu werden".

Bei aller Einseitigkeit und Uebertreibung liegt in solchen Worten ein starkes Korn Wahrheit, welches

wir in die deutſche Theatererde ſenken möchten. Wie man in Wien, beim Einfachen, Natürlichen und Wahrhaftigen bleibend, ein gutes Schauſpiel erhält, trotz der Ungunſt der Zeit, welche ſchwach an Produktion iſt und ſtark an Anſprüchen, ſo kann man in Deutſchland bei der großen zu Gebote ſtehenden Fülle von Mitteln das Schauſpiel dem Verfall entreißen, wenn man dieſes Beiſpiel nachahmt. Fort mit der aufgebauſchten gelehrten Herrlichkeit, die über innere Hohlheit täuſchen ſoll, und zurück oder vorwärts zu dem, was wahrhaft lebt! Nicht mit dem Giebel fängt man an beim Hausbau, ſondern legt zuerſt den Grund. Unſer Volksleben, unſer Geſellſchaftsleben, unſer Staatsleben iſt der natürliche Stoff für unſer Schauſpiel. Darnach trachte der Schriftſteller wie der Direktor oder Dramaturg. Die Erhöhung und der Schmuck werden nicht ausbleiben, wenn das Haus erſt zweckmäßig und feſt gegründet iſt.

Joſeph Preiſinger.

Nekrolog.

Dieſer einſt ſo tüchtige Sänger, der durch volle dreißig Jahre beim deutſchen Theater in Prag thätig war, iſt unlängſt daſelbſt im 69. Jahre geſtorben. Obgleich im Beſitz einer kräftigen und umfangreichen Stimme, wendete er ſich gleich im Beginn ſeiner Sängerlaufbahn dem Buffo-Fache zu. Wir leſen über ihn in einem Prager Blatte:

„Preiſinger war ein Mann voll Kenntniſſe und geläuterten Geſchmack, dazu kam noch die treffliche Anlage des Künſtlers; dieſe beiden Seiten ſeines Naturells wie ſeiner Bildung ließen ſeinen friſchen Humor nie die Grenzen des Natürlichen, nie jene des Anſtandes überſchreiten. Er war ſtets ferne dem Virtuoſenthum und fügte ſich ſelbſtbewußt und doch beſcheiden gerne als ein Glied in das Ganze ein".

Wir laſſen hier eine kurze Biographie folgen, welche größtentheils den eigenhändigen Aufzeichnungen des verſtorbenen Künſtlers entnommen iſt, die er uns bereits vor längerer Zeit übergeben hatte.

Joſeph Preiſinger war am 24. Jänner 1796 in Wien geboren. Seinen Vater, früher Kaufmann, verlor er in ſeinem 11. Jahr, und er erhielt von ſeiner Mutter eine recht gute Erziehung, erlernte auch das Franzöſiſche, Italieniſch und Klavier, worin er ziemliche Fortſchritte machte. In ſeinem 14. Jahr kam er in ein Detail-Geſchäft, worin er 6 Jahre blieb, und nach dem Tode ſeiner Mutter in ein Comptoir, wo er ebenfalls 3 Jahre zubrachte. Dann trat er als Praktikant in die Regiſtratur der k. k. Hofkammer, wo er über 3 Jahre arbeitete. Zu dieſer Zeit nahm er Geſangunterricht bei dem Hofkapellſänger Tomaſelli und ſpäter bei Nozzari, italieniſchem Opernſänger, bei welchem er auch Roſſini kennen lernte. Er ſpielte und ſang viel auf Privattheatern, unter andern auch bei Geymüller, wo Opern mit vollſtändigem Orcheſter gegeben wurden, u. A. „Aſchenbrödel". (Fr. v. Geymüller ſang die Clorinde, Caſtelli ſpielte den Monteſiascone, Preiſinger ſang den Alidoro). Auch bei Hrn. Neſtroy wurde viel geſpielt und geſungen. Der Sohn vom Hauſe, der nachherige Komiker, war ein guter Bariton, ſeine Schweſter hoher Sopran, und es wurden dort Opernfragmente und kleine Stücke aufgeführt. Zu derſelben Zeit machte Preiſinger mit einem Freunde einen Ausflug nach Italien, wo ſie ſich durch 3 Monate größtentheils in Mailand aufhielten. Da Preiſinger nach ſeiner Rückkehr noch immer keine Ausſicht auf eine definitive Anſtellung hatte, ließ er ſich durch den damaligen Regiſſeur des Operntheaters dem Direktor Duport vorſtellen, und wurde auf Anrathen des Kapellmeiſters Kreutzer auf 1 Jahr als Baß-Buffo engagirt. So betrat er denn die heißen Bretter des Kärnthnerthortheaters, welches Barbaja und Duport in Pacht hatten, am 2. Dezember 1823 in der „diebiſchen Elſter" v. Roſſini als Podeſtà und gefiel ſoſehr, daß er die große Arie (italieniſch) wiederholte. Seine zweite Partie war der luſtige Schuſter in der gleichnamigen Oper von Paer, die dritte Leporello. Später wurde der „Schnee" von Auber gegeben, worin er als Gärtner viel Glück hatte. Zu jener Zeit waren am Operntheater engagirt: die Damen Sonntag, Unger, Grünbaum, die HH. Forti, Haizinger, Rauſcher, Cramolini ꝛc.

Im Dezember 1824 ging Preiſinger zu Stöger, welcher die Direktion der Bühnen von Graz und Preßburg führte und ſang abwechſelnd in dieſen beiden Städten. Bei der Feſtvorſtellung in Preßburg zur Krönung der Kaiſerin Auguſta als Königin von Ungarn ſang er den Figaro in Roſſini's „Barbier"; die Beiſteiner ſang die Roſine. Zu Oſtern 1826 trat Preiſinger wieder beim Kärnthnerthortheater in das Engagement mit einer Gage von 3000 fl. Bei der italieniſchen Oper ſang er neben Lablache, Tamburini,

Rubini zweite Partien. Als zu Oſtern 1828 Barbaja's Pacht zu Ende ging, folgte Preiſinger einer Einladung Spontini's nach Berlin, wo er zehn Mal gaſtirte; den Reſt des Sommers brachte er am Rhein und in Paris zu. Im Herbſt trat er wieder bei Stöger in's Engagement und ſang abermals abwechſelnd in Graz und in Preßburg bis zum Jahre 1832, in welchem Stöger mit ſeiner Geſellſchaft das Theater in der Joſefſtadt bezog. Preiſinger war damals neben Heinefetter, Pöck, Demeur eine der Hauptſtützen der trefflichen Stöger'ſchen Oper. Aeltere Theaterfreunde erinnern ſich noch mit Freuden ſeiner vorzüglichen Leiſtungen als Bartolo, Daniel Kapuzzi, Cantarelli in Paiſiello's „Molinara" u. ſ. w.

Als Ende April 1834 Stöger die Joſefſtadt und Wien verließ, folgte ihm Preiſinger nach Prag, wo er gar bald eines der beliebteſten Mitglieder war und bis zu ſeinem Lebensende verblieb. Durch mehrere Jahre ſowohl unter Stöger, wie auch unter Hoffmann's Direktion, führte er die Operuregie, ſtudirte den jüngeren Sängern die Partien ein und ſubſtituirte ſehr oft den Kapellmeiſter bei den Klavierproben. Schon ſeit längerer Zeit war Preiſinger's Thätigkeit auf kleinere Rollen in Poſſe und Schauſpiel beſchränkt, wo er jedoch ſtets ſeinen Platz gewiſſenhaft und zur allgemeinen Befriedigung ausfüllte. Im vorigen Jahr zog er ſich gänzlich von der Bühne zurück.

Seine vorzüglichſten Partien waren: Leporello, Bartolo, Lord im „Fra Diavolo", Daniel im „Zampa", Kapellmeiſter im „Konzert am Hofe", Cantarelli im „Zweikampf", Dulcamora im „Liebestrank", Schloſſer im „Maurer", Sergeant im „Brauer von Preſton", Bijou im „Poſtillon", Tuck in „Templer und Jüdin", Van Bett im „Czar und Zimmermann".

Muſikaliſche Literatur.

Auguſt Wilhelm Ambros, „Geſchichte der Muſik", zweiter Band. Breslau, F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander) 1864. 8.

Beſprochen von **Oscar Paul.**

(Fortſetzung.) *)

Bevor wir auf die von Hrn. Ambros über das Organum vorgebrachten Anſichten eingehen, müſſen wir einige andere in dieſem Abſchnitte berührte Punkte zur Sprache bringen. Hr. Ambros ſagt, daß die Kenntniß der antiken Tonarten, alſo auch derjenigen des Boëthius, im Mittelalter verloren gegangen ſei, wobei er ſich auch auf Theoretiker nach der Zeit des Huebald, z. B. auf Wilhelm v. Hirſchau, Abt Engelbert v. Admont, Hermannus Contractus ſtützt. Wie wir ſchon oben ſagten, hat Hr. Ambros das von Heinrich Bellermann über die griechiſchen Tonarten Mitgetheilte abgeſchrieben, und dieſe Entwicklung iſt ſogar unrichtig, wenn er auch nur die von den „Alten" vor Ariſtoxenos gebrauchten Oktavengattungen (nicht Tonarten) mit den Kirchentonarten in Vergleich geſetzt hätte, da die Oktavengattung der „Alten" von a bis a oder A bis a nicht „äoliſch", ſondern hypodoriſch oder lokriſch hieß und erſt in der ſpäteren Menſuralmuſik bei dem Gebrauche von 12 Moden die 6. Oktavengattung in der Zuſammenſetzung der 2. Quintengattung (Be-La) mit der 3. Quartengattung (Mi-La) äoliſch genannt wurde. (Vergl. „Recenſionen" 1864, Seite 583). Ferner wirft aber auch durch Zuſammenſtellung der hier genannten Theoretiker Hr. Ambros die Perioden durcheinander, indem Engelbertus (Benediktiner-Abt von 1297 bis 1331) mehr als zwei Jahrhunderte ſpäter lebte als Hermannus Contractus († 1054). Sowohl dieſe beiden, als auch die andern Theoretiker nahmen aber die Oktavengattungen des Boëthius auf und bezeichneten dieſe mit den Namen, welche Boëthius für die Transpoſitionsſkalen gebraucht hatte. Dadurch entſteht jedoch ein ganz anderer Vergleich wie der von Hrn. Ambros Seite 126 angegebene iſt, wobei noch zu bemerken übrig bleibt, daß die Muſiker nach der Zeit Guido's den Modus hypermixolydius als äquiſon mit dem Modus hypodorius wegließen und zu dem Modus mixolydius den Plagalton hypomixolydius konſtruirten. Cotton, der entſchieden ſpäter als Guido lebte, ſagt ausdrücklich, Gerbert scriptores II, Seite 242, daß die Muſiker ſpäterer Zeit (Moderni) dieſe Aenderung vorgenommen haben (Moderni unumquemque modum in duos partiti sunt) und Hermanns Contractus polemiſirt deßwegen gegen Ptolemäus, daß letzterer zum mixolydius keinen Plagalton eingerichtet habe. Das Manuſkript der Lehren des Ptolemäus, welches Hermannus gebraucht hat, iſt jedenfalls nicht fehlerlos geweſen, da er für hypermixolydius irrig hypomixolydius lieſt. Der von ihm konſtruirte Plagalton iſt gleich dem Modus, welchen wir („Recenſionen" 1864, Seite 583) „im regulären Syſtem" angegeben haben.

*) Vergl. Nr. 16, S. 243.

Digitized by Google

Wenn wir nun zu der Theorie Hucbald's ſelbſt übergehen, ſo finden wir zuerſt von Hrn. Ambros den Punkt berührt, wie Hucbald in ſeinem Traktate „de harmonica institutione“ eine den „Buchſtabenzeichen“ des Baëthius ähnliche Notirungsart in Buchſtaben angebe. In Wahrheit ſind dies nur mit geringen Veränderungen die Geſangszeichen der lydiſchen Scala des Baëthius, auf welche auch Huebald mit richtigem Citate verweiſt, wie überhaupt die ganze Schrift des letzteren hauptſächlich die Grundſätze des Baëthius abſpiegelt.

Hier hätte nun auch Hr. Ambros die Tonzeichen der ſämmtlichen Scalen des Boëthius zur Vergleichung anführen müſſen, da dieſelben nicht bloß an ſich ein wichtiges Dokument ſind, ſondern gewiß noch zu weiteren hiſtoriſchen Forſchungen von großem Nutzen ſein werden, denn Baëthius ſagt ausdrücklich, daß durch dieſe Zeichen die Meladien aufgezeichnet und der Nachwelt überliefert worden ſeien. Und warum ſollte man nicht vielleicht nach mit dieſen Zeichen notirte Meladien auffinden? Schreiber dieſes glaubt den Anſpruch erheben zu dürfen, daß die von ihm bei Afred Dörffel in Leipzig erſchienenen Tonzeichentabellen aus dem Kölner Codex des Baëthius die beſten Fakſimiles ſind, welche bisher veröffentlicht wurden. Intereſſant dürfte es geweſen ſein, wenn Hr. Ambros aus dem mit „ſeltſamen Aufriſſen ausgeſtatteten“ Prager Codex vollſtändige *) Notentafeln ſeiner Geſchichte einverleibt und dieſelben erklärt hätte. Was nun Huebald's eigene Tonſchrift anlangt, ſo können wir wegen der mangelhaften Wiedergabe derſelben wohl kaum Hrn. Ambros einen Vorwurf machen, ſondern müſſen die ſchlechte Ausführung der Verlagshandlung Schuld geben. Wer von Huebald Manuſkripte, ja ſogar nur den Gerbert'ſchen Abdruck geſehen hat, der wird die in dem vorliegenden Bande enthaltenen Zeichen geradezu lächerlich finden.

Abgeſehen davon, daß Hr. Ambros nach Gerbert die Guidoniſchen Buchſtaben zur Erklärung hinzuſetzt, welche unſern Muſikern ſelbſt erſt wieder erklärt werden mußten, ſagt er auch etwas Unrichtiges in folgenden Worten:

„Für die zwei höchſten Töne beſtimmt Hucbald keinen Namen, Abt Oddo (im Schema ſeines Manachordes) nennt ſie die „übrigbleibenden“ (romanentes).“ Wenn Hr. Ambros die Musica enchiriadis des Huebald cap. I und cap. II nachgeleſen hätte, ſo würde er gefunden haben, daß Huebald ebenfalls das Wort „romanere“ gebraucht „Ultimi romanent duo“ ꝛc. Außerdem bezeichnet Huebald die beiden höchſten Töne noch als „duo residui“, als zwei „übrigbleibende“. Bei ſolchen Ungründlichkeiten, ſowie nach Kenntnißnahme der ganzen Behandlung Huebald'ſcher Theorie können wir nicht glauben, daß Hr. Ambros ein von ihm angeführtes Manuſkript zur nähern Einſicht wirklich benützt habe; auch würde er dann manche ſinnſtörende Druckfehler des Gerbert'ſchen Abdruckes wohl zur Sprache gebracht und berichtigt haben, zu welchen Erörterungen eine Geſchichte der Muſik doch Raum bieten muß, namentlich wenn es ſich wie hier um eine Epoche handelt, die ſchon ſo Manchem Skrupel verurſachte.

In Betreff des Organum führt Hr. Ambros die Anſicht an, daß man zu Huebald's Zeiten in parallelen, zugleich erklingenden Quinten und Quarten geſungen habe, welches Curioſum durch Gerbert beigebracht und von neuern Hiſtorikern in den modernen Sprachen nacherzählt wurde. In Deutſchland hat namentlich Kieſewetter durch zuſammenhangsloſe Angabe von ein paar Stellen aus den Werken Hucbald's, wie ſie ſchon Forkel angegeben hatte, jene Quinten- und Quartentheorie zu allgemein angenommener Giltigkeit erhoben, was um ſo mehr zu bedauern iſt, als dadurch dieſer Abſchnitt der Muſikgeſchichte als etwas Beſonderes, als in keinem organiſchen Zuſammenhange mit dem großen Ganzen Stehendes angeſehen werden mußte. Hr. Ambros will zwar die vermeintlichen Quinten- und Quartenparallelen Hucbald's und Guido's als Durchgangspunkte zur wirklichen Polyphonie betrachtet wiſſen. Wie kann aber eine Theorie als Durchgangspunkt angeſehen werden, welche zu einer ſpäteren Zeit im graden Gegenſatze ſteht, und wie iſt es möglich, einen ſolchen Gegenſatz für eine Grundſtufe weiterer Entwickelung zu halten? Hr. Ambros geht noch weiter als Kieſewetter, welcher letztere die parallelen Quinten- und Quartengänge als eine Spekulationstheorie mittelalterlicher Mönche hinſtellt, aber die praktiſche Ausführung derſelben bezweifelt, wogegen erſterer unter flüchtiger Angabe gleichzeitiger Schriftſteller, wie Remi v. Auxerre, Aurelianus Reamenſis, Regina v. Prume jene vermeintliche Theorie als eine täglich geübte Singweiſe jener Zeit angenommen wiſſen will. Es iſt unſere Pflicht, hier auf die Unhaltbarkeit jener Anſichten hinzuweiſen.

*) Von den bei Dörffel herausgegebenen Tabellen enthält Tabelle V ſämmtliche Tonzeichen des Boëthius.

Digitized by Google

Zuvörderſt iſt zu bemerken, daß die neuen Hiſtoriker nicht mehr, ja noch weniger von den Schriften Hucbald's wiſſen, als was bereits von Forkel angegeben worden iſt. Sie haben alle auf Treu und Glauben angenommen, daß „concentus“ mit „harmoniſcher Zuſammenklang“ zu überſetzen ſei, anſtatt mit „melodiſche Folge“, weil es eben nicht unſerm Begriff von Harmonie entſpricht, ſondern dem griechiſchen ἡρμοσμένον, wie auch Wallis in ſeiner Ausgabe des Ptolemäus richtig bemerkt. Ferner hat man „in unum canere“ fälſchlich mit „zugleich ſingen“ überſetzt, anſtatt daß es heißen muß „auf einerlei Art ſingen“ (in unum scilc. modum canere), denn wenn eine Stimme mit der andern zugleich ſingen ſoll, ſo heißt dies: vox simul cum voce canit. Auch bedeutet „commixtio vocum“ häufig nicht eine Miſchung harmoniſcher Stimmen, ſondern eine Miſchung melodiſcher Stimmen.*)

Mit der Diophonie in der Quinte iſt es ebenſo, und man hat, um ſich hievon eine genauere Vorſtellung zu machen, nur nöthig, das oben angeführte einfache Quintenbeiſpiel in dem Geſange und in der Antwort durch Diapaſon zu verdoppeln. Im Ganzen iſt alſo hier zu wiederholen, daß Hucbald die Symphonien in ihren verſchiedenen Lagenverhältniſſen erklärt, und dann nach der Ton- und Halbtonlage den gewiſſenhaften diophoniſchen Wechſelgeſang lehrt. Auch findet er es paſſend, wenn Knaben und Männerſtimmen in Oktaven den Geſang vortragen, wornach in der Quarte oder Quinte wiederum durch Oktaven verbunden, Knaben- und Männerſtimmen als Organum antworten. Die Oktave hatte eben gleichklingende Stimmen (voces aequisonae), wo die tiefere Stimme zugleich mit der höheren Stimme (simul cum voce) eine Melodie vortragen konnte. Im Diateſſaron und Diapente konnte aber nur der Wechſelgang, die Diaphonie, ſtattfinden, weil dieſe Symphonien bei genauer Beobachtung der Klanglagen berechtigt waren, den Wechſel des Organums zu behaupten (vicem organi tenere) und aus dieſer Verknüpfung, d. h. aus der Aufeinanderfolge des Geſanges und der Antwort (organale responsum), entſtand dann eine angenehme Melodiefolge, deren metriſche und rhythmiſche Beſchaffenheit wir hier nicht beweiſend durchführen können, weil dazu unter Benutzung der Schrift Auguſtin's „de musica“ ein weiterer Raum nöthig wäre.

*) Der beſchränkte Raum geſtattet uns nicht, die eingehenden Ausführungen des Hrn. Verfaſſers über dieſen Punkt den Leſern mitzutheilen. A. d. R.

Nachdem wir nun dieſe von Forkel, Kieſewetter, Couſſemaker, Fétis, Ambros ꝛc. beigebrachte Anſicht von den Quinten- und Quartenparalleln zurückgewieſen haben, müſſen wir noch in Kürze berühren, daß auch das ſogenannte „ſchweifende“ Organum, aus dem Kieſewetter und Hr. Ambros „Orgelpunkte“ und kontrapunktiſch „taumelnde“ Stimmen noch Gerbert und Forkel ableiten wollen, nur ein Phantom falſcher Erklärer iſt. Man hat ſich neben Hucbald hauptſächlich auf Guido geſtützt, welcher aber ebenfalls die Stimmen des Geſanges als voranſchreitende (praecedentes voces) und die des Organums als nachfolgende (subsequentes voces), aber nicht beide als zugleich fortſchreitende bezeichnet. Auch bezieht er dieſe ganze Singeweiſe des Wechſelgeſanges auf die Antiphonien, von denen er z. B. Miserere mei, Deus anführt in folgendem Beiſpiel:

Diapason

c d e e d e d c e c b a g c d e d d c

Diapente

f g a f g a g f f f e d c f g a g g f

Diateſſaron

e d e c d e d c c o H A G c d e d d c

Wir haben dieſes Beiſpiel gleich in unſere Notirung umgeſchrieben, um unweſentliche Weitläufigkeiten und Mißverſtändniſſe zu vermeiden. Die mittlere Reihe iſt die Antiphonie Miserere mei, Deus und enthält die „voranſchreitenden“ Stimmen (praecedentes voces), und die andern beiden durch Diapaſon verbundenen ſind die nachfolgenden (subsequentes voces) und antworten als organum, alſo ebenſo, wie wir es bei Hucbald dargethan haben. Dann ſtellt er aber auch noch die beſondere Regel auf, daß die Antwort, alſo das organum, welche einem Geſange auf den tonus tritus (alſo von f aus) komponirt nachfolge, nicht tiefer als zum c herabſteigen dürfe z. B.

Geſang	f f g g f f	d e f e d e
Antwort	c e d d c c	c c o c c e

Von da ab, wo wir den Strich gemacht haben, ſteigt alſo der Geſang tiefer als f herab, es muß deßhalb die Antwort auf c ſtehen bleiben, weil ſie nicht tiefer herabſteigen darf; die Gründe dafür liegen in der Bildung der Tonarten, welche man nicht verletzen durfte. Und das iſt nun ſo ein vermeintlicher Orgelpunkt eines „ſchweifenden“ Organums, den die Erklärer deßwegen aufgebracht haben, weil ſie mit dem Texte nicht vertraut waren, der das organum ausdrücklich als subsequntor

Digitized by Google

(Nachfolger, Nachahmer) bezeichnet. Wohl könnten wir uns noch weiter über diesen Gegenstand verbreiten; doch glauben wir für jetzt den Nachweis genügend gegeben zu haben. Jedem muß aber bei genauerer Einsicht auch klar werden, wie die ganze Musikgeschichte durch eingehende Quellenforschungen eine vollständig veränderte Gestalt gewinnt und wie sich mit Kompilationen aus früheren Werken bei aller geistreichen Dialektik doch nichts ausrichten läßt. Es ist jedoch leider Erfahrungsthatsache, (dieser Vorwurf soll jedoch die Verlagshandlung von F. E. C. Leuckart nicht treffen), daß sonst angesehene Verleger lieber Kompilationen in angenehmer Form drucken, als Werke, die wirklich zur Aufklärung dunkler Perioden etwas beitragen dürften, da sie nicht einsehen, daß letztere zwar im Augenblicke weniger gesucht werden, aber für die Dauer von nachhaltigerem Nutzen sein müssen, für welche Ansicht die Geschichte den schlagendsten Beweis liefert.

Hr. Ambros meinte nun, wie früher gesagt, daß die Quarten- und Quintenparallelen eine vielgepflegte Singweise gewesen seien. Das ist, wie wir schon gesehen haben, unrichtig; das Organiziren jedoch, wie wir es oben als Wechselgesang nachwiesen, war sehr verbreitet und ist sicherlich schon von den Griechen und Hebräern geübt worden, wobei noch zu bemerken übrig bleibt, daß Hucbald's Ansichten zum Theil auffallend mit denen des Aristoxenos übereinstimmen, namentlich wo von der Verbindung mehrerer Oktaven durch Instrumente oder Männerstimmen und Knabenstimen die Rede ist, (Vergl. Aristoxenos lib. I, pag. 21: *ταυτὸ δὲ καὶ παιδὸς φωνὴ μικροῦ πρὸς ἀνδρὸς φωνήν, πάθοι ἄν. Ὅθεν καὶ κατανοεῖται τὰ μεγάλα τῶν συμφώνων.* Wie auch die Franzosen an dem alten Gerbert'schen Märchen von den Quintenparallelen hängen, geht aus der ganz unrichtigen Uebersetzung Coussemaker's von einigen herbeigezogenen Stellen hervor, z. B. übersetzt er folgendermaßen: (Coussemaker „Histoire de l'harmonie au moyen âge", Seite 230.)

„Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diapente et diatessaron; quarum videlicet praecedentis et subsequentis fit copula aliqua decenti consonantia."	„L'organum est une voix qui accompagne rapidement, à la quinte et à la quarte, une autre voix qui la précède, de manière que l'assemblage de l'une et de l'autre produise une consonnance convenable".

Er übersetzt also sequi mit accompagner und sub celeritate mit rapidement; dann weiß er nicht recht, was er mit der vox praecedens anfangen soll, über die er sich in eine geradezu komische Erklärung einläßt. Die Stelle heißt einfach so: „Das organum ist eine Stimme, welche einer vorangehenden nachfolgt in der Schnelligkeit (d. h. in der Vibrationsschnelligkeit, in dem Schwingungsverhältniß) einer Quinte und Quart, deren Verknüpfung, nämlich der vorangehenden und nachfolgenden Stimme, durch eine passende Konsonanz geschieht"; d. h. also, wenn die vorangehende Stimme gesungen hat, so folgt die andere in der Quarte und Quinte nach (das organum) und der Anschluß (copula) beider Melodien geschieht eben in einer geziemenden Konsonanz, d. h. die in den Intervalllagen übereinstimmend ist.

Wenn wir nun zu den weiteren Entwickelungen des Hrn. Ambros wieder übergehen, so müssen wir angeben, daß seine Meinungen und beigebrachten Thatsachen in Betreff der Guidonischen Epoche ganz dieselben sind, wie bei Forkel und Kiesewetter, so daß wir von neuen Gesichtspunkten nichts erwähnen können. Wohl aber ist zu tadeln, daß der Verfasser andere Epochen mit hineinwirft und daß er z. B. für den fingirten Gesang, wo bereits das Zeichen des Kreuzes angewendet wurde, einer späteren Zeit angehörige Zeugnisse (sogar aus dem 15. und 16. Jahrhundert) herbeizieht, somit also den Standpunkt für jene Zeit verrückt. Nach unserer Ansicht hat allerdings der Cantus fictus, wie wir aus Notker gesehen haben, bereits seit Boëthius und noch früher in der Praxis existirt, ohne daß ihn die Epigonen des Boëthius sinnlich veranschaulicht zu haben scheinen, da sie sich nicht der ausführlichen Notenzeichen ihres Autors bedienen. Aber man brauchte ja nur das ganze System der 8 Kirchentonarten zu transponiren, wonach man fingirte Tonstufen gewann; und daß dies Sänger jener Zeit gethan haben, geht aus der Schrift Notker's unzweifelhaft hervor. Die fingirten Tonstufen standen jedoch immer in demselben Intervallenverhältniß zu einander wie im natürlichen System und darum wurde durch eine derartige Transposition der Charakter irgend eines Gesanges nicht verändert; denn die vom ersten Finalton regierte authentische Tonart hatte, z. B. um einen Ton höher transponirt, immer den Sitz der Halbtöne von der 2. zur 3. und von der 6. zur 7. Stufe; ebenso behielten die andern Tonarten in der Transposition ihren durch den Sitz der Halbtöne oder durch die Zusammensetzung der Quinten- und Quartengattungen bestimmten Charakter bei, wenn auch die Intonation um

Digitized by Google

einen Ton oder Halbton höher oder tiefer ſchwebte. Die Anwendung des Kreuzes zur Veränderung des Syſtems einer und derſelben Tonart, ebenſo deſſen Verſinnlichung durch das unſerem Doppelkreuz gleichende Zeichen kam erſt im 13. Jahrhundert, wie auch Hr. Ambros richtig erwähnt, in Gebrauch; es gehört demnach aber auch nicht in die Epoche Guido's, und daher halten wir ebenfalls die Erklärung der Musica ficta mit Anwendung der Töne es, as, des auf Grund der Zeugniſſe des Hermann Fink und des Nikolaus Liſtenius nebſt einem Notenbeiſpiele des letzteren (Seite 156) aus dem 16. Jahrhundert an dieſem Orte für ungehörig. Hr. Ambros hätte vielmehr recht einfach darlegen können, wie Guido's Tonſyſtem als Grund von dem ſpäter ſich entwickelnden natürlichen Tonartenſyſtem mit dem Grundton c anzuſehen iſt. Von da aus würde in der Folge bei ſtreng chronologiſchem Fortbau zu entwickeln geweſen ſein, wie ſich die Polyphonie ſeit dem 13. Jahrhundert immer mehr von der Theorie der Finaltöne trennte, da erſtere ihr Grundſyſtem in der Solmiſationstheorie mit dem Grundton c hatte, aus welcher die von uns angegebenen („Recenſionen" 1864, Seite 552 fl.) Tonarten des 16. Jahrhunderts entſtanden.

Vollkommen richtig iſt jedoch, was Hr. Ambros nach Forkel über die Entwickelung der Orgeln und des Klaviers ſagt und ſich dabei etwas kürzer als ſein Vorgänger faßt, worüber weiter nicht zu ſtreiten iſt. Am intereſſanteſten tritt der Schluß dieſes Abſchnittes hervor, wo Hr. Ambros die Ton-Symbolik des Johann de Muris erörtert und durch Vergleiche mit dem großen Dante bei aller Kürze ein höchſt anziehendes Bild von dem Einfluß arabiſcher Philoſophie, von dem Hange zu Allegorien, kurz von dem ganzen ſymboliſirenden Geiſte des 13. und 14. Jahrhunderts entwirft. Wir können dieſen Schluß nicht anders als ein Muſterreferat nennen, welches wiederum unſere Anſicht beſtätigt, daß der Verfaſſer eine weit größere Stärke in der hiſtoriſchen Aeſthetik als in der hiſtoriſch kritiſchen Forſchung beſitzt. Dieſes Talent zum Aeſthetiſiren würde ſeine volle Verwerthung gefunden haben, wenn bereits eine genaue Geſchichte der Muſik vorhanden geweſen wäre. So beruht in andern Punkten die Aeſthetik des Hrn. Ambros oft auf falſchen Prämiſſen.

(Schluß folgt.)

Das Muſikfeſt zu Braunſchweig.

A. G. Ein für das ganze Muſikleben in Braunſchweig wichtiges Ereigniß war das am 10., 11. und 12. Juni veranſtaltete Muſikfeſt. Es galt mit einem großen Schlage die noch entgegenſtehenden Anſichten zu bekämpfen und dem Konzertvereine das Vertrauen der Bevölkerung für immer zu ſichern. Jahre eines nebelhaften Manövrirens waren vorhergegangen, ehe mehrere angeſehene Männer der Stadt, die als große Verehrer der Muſik ein höheres Intereſſe daran nahmen, ſich vereinigten, um dem Publikum im Winter eine gute Saiſon, d. h. eine Reihe guter Konzerte zu bieten. Zwei Winter hindurch war dies auch gelungen und der günſtige Erfolg ermuthigte den Verein zu dem großen Unternehmen des Muſikfeſtes. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Herren außer Mühe und Arbeit auch große pekuniäre Opfer darbringen mußten, aber ihre Beſtrebungen wurden dafür auch von einem ſo außerordentlichen Erfolge gekrönt, daß ſie in dem Bewußtſein, ein ſo gelungenes Feſt erzielt zu haben, ihren Lohn finden werden. Natürlicherweiſe fanden ſich Schwierigkeiten die Menge. Die herzogliche Hofkapelle war in der Majorität nicht zur Mitwirkung geneigt. Dafür wurde die ganze Hannöver'ſche Hofkapelle gewonnen. Dieſe wieder ſtellte die Bedingung, daß ihr Kapellmeiſter Fiſcher die großen Orcheſterſachen leiten ſolle. Da man bereits den Kapellmeiſter Herbeck in Ausſicht genommen hatte, und Abt doch auch nicht umgangen werden konnte, ſo nahm das Unternehmen größere Dimenſionen an, als anfänglich beabſichtigt war. Die Kapelle beſtand aus 103 Perſonen, wozu außer der ganzen Hannöver'ſchen Hofkapelle noch viele Mitglieder der Detmolder und einige der hieſigen Hofkapellen zählten. Drei Kapellmeiſter: Abt, Fiſcher und Herbeck, waren engagirt und 440 Sänger und Sängerinnen aus Braunſchweig, Halberſtadt, Hildesheim, Wolfenbüttel und Quedlinburg bildeten die Chöre. Außerdem war für ein vorzügliches Geſangsquartett geſorgt, zu welchem Wien drei Mitglieder ſtellte: Fr. Dufſtmann-Meyer, Frl. Bettelheim und Hrn. Walter. Der Baſſiſt Hr. Hill aus Frankfurt, als Konzertſänger hier noch in gutem Andenken, vervollſtändigte das Quartett. Hr. Herbeck, dem die Leitung des Händel'ſchen „Samſon" anvertraut war, kam ſchon 14 Tage vorher hier an, um die Chorproben zu leiten. Für dieſe Aufführung war auch Muſikdirektor Deppe in Hamburg als Klavierſpieler, und der Organiſt Emil Weiß aus Göttingen gewonnen.

Digitized by Google

Ersterer ward leider durch Krankheit abgehalten und an seine Stelle trat ein junger Braunschweiger, Hr. Berckt, der ihn nothdürftig ersetzte.

Die Aufführung des „Samson“ geschah nach der neuen vollständigen Ausgabe, welche Dr. Chrysander — der ebenfalls hieher gekommen war — für die Londoner Händel-Gesellschaft besorgt hat. Orgel und Klavier, letzteres als Ersatz für das Klavicemballo Händel's, traten in ihre Rechte und der Vortrag der Recitative ward nur durch das Klavier begleitet.

Die ganze Aufführung war vorzüglich und machte einen großartigen Eindruck. Hr. Herbeck nahm zwar die Tempi hie und da etwas rasch, im Ganzen aber muß seine Leitung sehr gelobt werden. Viele einzelne Stellen wurden lebhaft applaudirt. Frl. Bettelheim sang die wundervolle Altpartie der Micha, und ihr schönes volles Organ ruhte so recht mächtig auf den breiten Händel'schen Noten. Sie feierte an diesem ersten Tage ihre schönsten Triumphe. Auch Fr. Dustmann nahm sofort durch den lieblichen Klang ihres Soprans und die meisterhafte Durchbildung für sich ein, doch steigerte sich für sie der Beifall erst später, als sie mehr dramatisch belebte Gesangstücke, und namentlich zuletzt, als sie einige Lieder sang. In derselben Weise verhält es sich mit Hrn. Walter, der ebenfalls sofort großen Anklang fand und in aufsteigender Linie gefiel. Der erste Tag brachte vor dem „Samson“ das Sanctus aus der H moll-Messe von Bach für Chor, Orchester und Orgel, unter Abt's Leitung. Wahrscheinlich war diese Nummer gewählt worden, um das Fest mit einem Ensemblesatze und zugleich durch den einheimischen Kapellmeister eröffnen zu lassen.

Am zweiten Tage trat Kapellmeister Fischer als Dirigent der „Leonoren“-Ouvertüre in C und später der neunten Symphonie von Beethoven auf. Es herrschte sowohl im Publikum, wie unter den Künstlern nur eine Stimme der Bewunderung über Fischer's Leitung. Die neunte Symphonie wurde mit großer Vollendung ausgeführt, am besten bewährte sich jedoch Fischer's markige und dabei vom feinsten künstlerischen Geiste beseelte Leitung bei der „Leonoren“-Ouvertüre und der Ouvertüre zum „Freischütz“, welche den dritten Tag eröffnete.

Am zweiten und dritten Tage sangen denn auch die Solisten einzelne Nummern. Hr. Walter und Hr. Hill führten mit Fr. Dustmann einige Scenen aus Gluck's „Iphigenia in Tauris“ auf, Fr. Dustmann sang außerdem die große Arie der Jessonda, dann „Frühlingslied“ von Mendelssohn und „Heideröslein“ von Schubert, letzteres da capo, unter ungeheurem Beifall und Blumenspenden. Frl. Bettelheim sang eine Arie von Rossini, die Arie aus dem „Bardier“ und zwei Lieder von Schubert und Schumann; außerdem zeigte sie sich auch als Pianistin in zwei Piecen, die sehr beifällig aufgenommen wurden. Hr. Walter sang: Arie aus der „Zauberflöte“ und Lieder von Schubert und Schumann, denen er ein Abt'sches Lied beifügte. Hr. Hill brachte die Arie aus dem „Elias“: „Es ist genug“ u. s. w. nebst zwei Schumann'schen und Schubert'schen Liedern, denen er ebenfalls ein drittes folgen lassen mußte. Am zweiten Tage war auch eine große Cantate: „Hymne an die Gottheit“ vom Braunschweiger Kammermusikus Mewes, einem sehr gediegenen Theoretiker, zu Gehör gebracht worden und fand Beifall, der sich im lokalen Enthusiasmus zu stürmischen Ovationen verstieg. Den Beschluß des letzten Tages bildete der große Chor aus „Judas Makkabäus“ von Händel, unter Abt's Leitung. Ferner hatte an diesem Tage Hr. Herbeck noch die „Anakreon“-Ouvertüre dirigirt und namentlich durch die von ihm arrangirte und ganz vorzüglich einstudirte „Litanei zum Feste Allerseelen“ von Schubert einen brillanten Erfolg erzielt. Alle drei Kapellmeister, wie auch die Solisten wurden schon am zweiten Tage beim jedesmaligen Erscheinen stürmisch begrüßt und wiederholt mit Blumen und Kränzen erfreut. Die Stimmung war im Ganzen eine höchst enthusiastische. Das Lokal, in welchem Generalproben und Konzerte stattfanden, war die Egydienkirche, ein seit langer Zeit nur für solche große Musikaufführungen und ähnliche Feste benutzter schöner Raum. Eine Orgel hatte der Konzert-Verein besonders zu dem Musikfeste angeschafft. Sie ist vom Orgelbaumeister Euler in Gottsbüren bei Kassel und gibt bei geringer Größe einen vollen Ton, der nur zuweilen etwas hart klingt. Die Pfeifen sind von Eichenholz und sehr stark gearbeitet, wodurch ein starker Luftzug möglich wird.

Dresdener Theaterbericht.

Novitäten. — L. Schubert's „Wer ist der Erbe“. — „Die Komödie der Irrungen“. — Gastspiele. — Weberfeier. — Sängerfest.

P. — In der für Novitäten am wenigsten günstigen Zeit, im Monat Mai, kamen außer Brachvogel's fünfaktigem Schauspiel „Prinzessin Montpensier“ noch

drei einaktige Luſtſpiele zur erſten Aufführung: „Zeichen der Liebe“ von Putlitz, „Er ſchreibt an ſeine Frau“ von F. Wagener und „Im Alter“ von Bauernfeld und ſchließlich noch die einaktige Operette: „Wer iſt der Erbe“ von G. Räder und F. Schubert. Außerdem wurde neueinſtudirt wieder in das Repertoir aufgenommen „Die Komödie der Irrungen“ von Schakeſpeare, „Ein höflicher Mann“ von Feldmann und „Er weiß nicht was er will“ von Hermann; in der Oper behufs des Gaſtſpieles das Hr. Ferenezy „Die Jüdin“ von Halevy.

Die Deutſchen haben eine leidliche Anzahl guter Trauerſpiele, eine ganz kleine Anzahl guter Luſtſpiele, dafür bis zum Ueberfluß viel von jener Mittelgattung, die bald als Dramen-, Familien- oder Charaktergemälde, Ritterſchauſpiele oder geradezu Schauſpiele angekündigt werden. Der vorherrſchende Reichthum dieſer unbeſtimmten Gattung im Gebiete der Poeſie liegt in der Situation des Volkes, in der Unbeſtimmtheit ſeines eigenen Seins. Trotz eines ſehr zahlreichen Perſonals beſchränkt ſich „Prinzeſſin Montpenſier“ eigentlich doch nur auf drei Perſonen: Ludwig XIV, Prinzeſſin Montpenſier und Hannibal von Tarascon, deren Darſtellern mehr oder minder Gelegenheit gegeben iſt, ihre rhetoriſche und mimiſche Kraft in Anwendung zu bringen. Dieſe drei Hauptpartien waren in den Händen des Hrn. Dettmer, Frl. Ulrich und Hrn. Maximilian und wurden von beiden erſteren in höchſt lobenswerther Weiſe durchgeführt. Die übrigen mehr epiſodiſch in die Handlung eingreifenden Rollen wurden von Fr. Bayer, Frl. Berg, und den HH. Walther, Kramer, Fallenbach, Jaffé dargeſtellt. Der Beifall und die Aufnahme des Stückes waren der Geſammtaufführung angemeſſen.

Das Luſtſpiel „Zeichen der Liebe“ von Putlitz und die häusliche Scene „Im Alter“ von Bauernfeld erfreuten ſich mit Recht der beifälligſten Aufnahme und beſonders das letzte zählt bei ſeiner Einfachheit und Natürlichkeit zu den beliebteſten Stücken, welche auf der hieſigen Bühne als Nova ſich einzubürgern ſuchten. Die drei darin enthaltenen Partien wurden von Fr. Bayer und den HH. Winger und Jaffé gleich trefflich durchgeführt und errangen ſich und dem Dichter gleich reichen Beifall. Das Gegentheil hievon war bei F. Wagener's Luſtſpiel „Er ſchreibt an ſeine Frau“ der Fall, welches weder durch ſeinen verbrauchten Grundgedanken, noch auch durch die faſt poſſenhafte Ausführung dieſer Idee ein lebhaftes Intereſſe der Zuſchauer erregen kann; es wurde noch außerdem durch die Darſteller mehr herab gezogen als gehoben, weshalb es ſo gut wie durchfiel.

Wenn in früheren Jahren neue große Opern nach Jahrgängen zählten, ſo ſcheint man in den letztvergangenen Jahren auch vollends davon zurück zu kommen und lieber gar keine mehraktigen Opern zu bringen, ſondern dies Terrain ganz dem hier lebenden Komponiſten Louis Schubert zu überlaſſen, der wenigſtens dafür ſorgt, daß alljährlich eine einaktige neue Operette von ſeiner Kompoſition zur Aufführung kommt und zwar unter der Direktion des Muſikdirektors, da die beiden HH. Kapellmeiſter keine Zeit für das Hoftheater haben. Der eine hat als Vater einer talentvollen Klavier ſpielenden Tochter nach dieſer Seite vollauf zu thun, während der andere mit Redaktions- und Korrekturarbeiten für die Ausgaben der muſikaliſchen Klaſſiker beſchäftigt iſt. So kommt bei einer noch außerdem mittelmäßigen Regie eben nichts Neues als eine unbedeutende Kleinigkeit ans Tageslicht.

Die neue Operette „Wer iſt der Erbe“, Text von G. Räder mit Muſik von L. Schubert, fiel bei der erſten Aufführung vollſtändig durch, da vor allem der fade Text und dann noch das ungenügende Zuſammenſpiel der nicht ganz ſchlechten Muſik weſentlich ſchadeten. Wenn auch L. Schubert's Kompoſitionstalent kein bedeutend hervorragendes und originelles iſt, ſo reicht es doch für dieſe Operngattung ſehr gut aus, indem er im kleinen Genre Befriedigendes bietet und gute einaktige Operetten für die hieſige Hofbühne eine ſehr brauchbare Gattung ſein würden, bei der großen Vorliebe der Generaldirektion für kleine einaktige Stücke. Allein dem Komponiſten iſt es hier wieder ergangen, wie es deutſchen Komponiſten ſo oft ergeht: ſie verſchwenden ihr Talent an nichtsnutzige Texte, und kaum begreiflich erſcheint es, wie L. Schubert an einen Text ſeine Kräfte vergeuden konnte, den ihm Guſtav Räder bearbeitet hatte, von dem es bekannt iſt, daß er kaum einen zuſammenhangs- und ſinnloſen Poſſentext ſchreiben, viel weniger aber einen feinen und geiſtvollen Operntext liefern kann. Daß ihm dies unmöglich iſt, hat der Text zu der erwähnten Operette neuerdings bewieſen, deren Grundgedanke nicht zu verwerfen iſt, aber in dieſer Ausführung ohne Geiſt und Witz rein zur Poſſe herabſinkt. Damit iſt auch die Muſik vernichtet, der ein beſſeres Loos zu wünſchen geweſen wäre; denn ſie zeigt einen weſentlichen Fortſchritt gegen den im vorigen Jahre zur Aufführung gekommenen „Wahrſager“.

So oft Tenoriſten aus Oeſterreich hierher kommen,

Digitized by Google

figurirt Halevy's „Jüdin" als neueinſtudirt, hält ſich aber nur ſo lange auf dem Repertoir als der betreffende Gaſt hier verbleibt, und verſchwindet dann wieder, da ſich dieſelbe hier nie einer ſympathiſchen Theilnahme von Seiten des Publikums zu erfreuen hat. Zu beklagen iſt dies nicht, denn das Geſpreizte und Gemachte, welches dieſes Werk in ſich trägt, tritt von Jahr zu Jahr immer deutlicher in den Vordergrund. Ueber ſonſtige beachtungswerthe Leiſtungen in der Oper können wir nichts berichten, dagegen erweckte die Wiederaufnahme von Shakeſpeare's „Komödie der Irrungen" lebhafte Theilnahme, welche ſeit dem Abgange Eduard Devrient's nach Karlsruhe ganz vom Repertoir verſchwunden war. Dieſes ewig junge und friſche, echten Shakeſpeare'ſchen Humor athmende Stück zündete auch dies Mal mit wunderbarer Kraft und wird hoffentlich auch nach den Ferien eine Zierde unſeres Repertoirs bleiben, da die Zwillingsbrüder Anthipholus in den HH. Dettmer und Koberſtein ziemlich ebenſo gute Vertreter gefunden hatten, wie bei den früheren Aufführungen durch die Brüder Eduard und Emil Devrient. Die beiden Dromio's wurden noch von den beiden früheren Darſtellern, den HH. Kramer und Räder, in ſo vorzüglicher Weiſe in Sprache, Mimik und Koſtüm gegeben, daß man manchesmal ſelbſt in Zweifel gerieth, welcher der beiden Herren ſich eben auf der Bühne befinde. Die Frauenpartien waren in den Händen der Frl. Langenhaun, Guinand, Löhn, Berdt und Quanter. Das raſche Zuſammenſpiel zeigte, daß man dieſem Stücke die Ehre angethan, es ſorgfältig zu ſtudiren, eine ſonſt hier jetzt nicht immer zu lobende Eigenſchaft unſeres Schauſpielperſonales und ſeiner Regie.

Feldmann's viel zu breit ausgeſponnenes Luſtſpiel „Ein höflicher Mann" hätte ebenſogut auch mit einem andern vertauſcht werden können, wenn nicht dem Hrn. Jaſſé damit eine günſtige Gelegenheit wäre gegeben worden, ſein feines, wohlüberdachtes Spiel und ſeine gute Auffaſſung der Titelrolle zu bekunden.

(Schluß folgt)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

15.—21. Juni: „Hermann und Dorothea" und „Der Jude". — „Ein Pelikan". — „Das Fräulein von Belle-Iſle". — „Die Jäger". — „Flatterſucht". — „Die Königin von Navarra". — Ein Mal (Frohnleichnam) geſchloſſen. Hr. Marr Feldern, Shewa und Oberförſter als Gaſt.

O.— Unter den drei Rollen, die Hr. Marr in dieſer Woche geſpielt hat, möchten wir die des alten Feldern ſeinem Kaufmann Menzinger an die Seite ſtellen. Sie war ganz aus einem Guß und doch bis in die kleinſten Details ausgearbeitet. Selbſt die Erinnerung an Anſchütz ſtörte keinen Augenblick den Genuß, den dieſe Leiſtung bot. Dem Gaſt ebenbürtig zur Seite ſtand Fr. Haizinger, welche hier mit der Oberförſterin in den „Jägern" zwei ſo vollkommen abgeſchloſſene und ſelbſt in den Momenten der höchſten Affekte ſo maßvolle Leiſtungen hinſtellte, wie vielleicht kaum je zuvor. Als Oberförſter befriedigte nur Hr. Marr etwas weniger: in den erſten Akten hätte das Heitere und Humoriſtiſche im Charakter des alten Brummbären etwas mehr in den Vordergrund treten können; doch war die Leiſtung immerhin eine ausgezeichnete und beſonders im letzten Akt von ergreifender Wirkung. Wie vollkommen rein von allen Anſteckungen des Virtuoſenthums Hr. Marr ſeine Kunſt zu bewahren gewußt hat, bewies er am deutlichſten mit ſeinem Shewa. Es iſt kaum möglich, dieſe Paraderolle in einem bereits vollſtändig ungenießbaren Stücke weniger virtuoſenhaft, einfacher, ſchlichter, bei Verſchmähung aller ſo nahe liegenden Effektmittel künſtleriſch vollendeter wiederzugeben. Schade um ſolche Verſchwendung an eine ſo wenig lohnende Aufgabe.

Was die übrigen Mitwirkenden in den drei neu in Scene geſetzten Stücken betrifft, ſo muß die ganze Darſtellung von „Hermann und Dorothea" als eine meiſterhafte bezeichnet werden. Hr. La Roche war voll des köſtlichſten Humors, und Frl. Bognar zeichnete eine ebenſo anmuthige wie friſche Geſtalt; Hr. Hartmann ſchreitet raſch vor auf der Bahn der Ausbildung; ſein Hermann war eine ganz tüchtige Leiſtung, nur in den Gefühlsmomenten etwas zu überſtrömend. Die HH. Franz und Korner vervollſtändigten das Enſemble. — Im „Juden" ſpielte Hr. Schöne mit großer Mäßigung; warum Frl. Kratz eine Alte ſpielen mußte, während doch an älteren Damen im Burgtheater kein Mangel iſt und beiſpielweiſe Frl. Reichel eben in der Loge ſaß, können wir uns nicht erklären. In

Digitized by Google

den „Jägern“ ſind die Leiſtungen der Damen Bognar und Greiner beſonders hervorzuheben, doch auch die Uebrigen, die HH. Lewinsky, Kraſtel, Korner, Panlmann, Schöne, Beckmann, ſowie die Damen Reichel und Hilke waren ganz tüchtig.

Hr. Marr, welcher bei ſeinem erſten Auftreten ſo kalt empfangen worden war, hatte ſich bereits mit ſeiner zweiten Rolle die volle Gunſt des Publikums wieder erobert, und der warme und allgemeine Beifall fand in „Hermann und Dorathea“ ſeinen Kulminationspunkt. Wie anregend das Gaſtſpiel wirkte, bewies der für die Jahreszeit bedeutende Zuſpruch und die gehobene Stimmung des Publikums. Der Direktion gebührt jedenfalls der Dank aller Freunde echter Schauſpielkunſt für den ihnen durch dieſes Gaſtſpiel gebatenen Genuß. Hr. Marr gab dieſer Empfindung am Schluſſe der letzten Vorſtellung ſeinerſeits mit folgenden Worten Ausdruck:

„Ich habe zunächſt der Direktion dieſes Inſtitutes meinen Dank auszuſprechen, daß ſie mir vergönnte, noch einmal vor Ihnen zu erſcheinen. Ich wallte die Reſultate einer fünfzigjährigen Künſtlerlaufbahn Ihrem Urtheil vorlegen und verſuchen, ob ich mir noch Ihre Anerkennung, Ihren Beifall erringen könne. Die Nachſicht, mit der Sie meine Leiſtungen aufgenommen, hat mir bewieſen, daß mir dies, wenn auch nicht ganz, doch zum Theil gelungen iſt, und ſo nehme ich denn von dem erſten deutſchen Theater, dem erſten deutſchen Publikum einen Kreditbrief mit mir, der überall, ſo weit die deutſche Zunge klingt, ehrenvoll anerkannt wird. Nehmen Sie meinen wärmſten Dank“.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. („Der große Kurfürſt“. Repertair. Gaſtſpiel.) Die k. Bühnen feiern. Das Schauſpiel (14. Juni geſchloſſen) beginnt wieder den 15. Auguſt, Oper und Ballet (13. und 21. Juni geſchloſſen) nehmen den 1. Auguſt ihre Thätigkeit wieder auf. Die letzte Schauſpiel-Navität: „Der große Kurfürſt“ ſchmeichelt mit ziemlichem Geſchick ſoldatesken Allüren, weiter hat's wohl keinen Zweck. Wie Schlüter's Reiterbild des heldenhaften Brandenburgers auf der Kurfürſten-Brücke die Volksphantaſie lange darüber täuſchte, daß unedles Metall, der freien Luft ausgeſetzt, ſich mit der Zeit in edles verwandeln könne, ebenſo iſt es der öffentlichen „Erklärung“ des Verfaſſers, in der er gegen die allgemeine Anſicht der Berliner Kritik die Bezeichnung ſeines Stückes als „Hiſtorie auch äſthetiſch zu rechtfertigen verſucht“, nicht gelungen, aus ſeinem großen militäriſchen Genrebilde, wie wir es nennen möchten, echt dramatiſches Gold zu gewinnen. Zuſammenſpiel und Regie müſſen ihres Eifers wegen lobend anerkannt werden, doch wollen uns leider die meiſterhafte Bedienung der Poſitionsgeſchütze, wie die wirklichen Kanonenſchläge in noch anerkennenswertherem Lichte erſcheinen. Vorausſichtlich wird man nach etwaigen Manövern und Paraden auf dieſe „Hiſtarie“, der zum vaterländiſchen Schauſpiel hiſtoriſcher Geiſt und ein Dichter gefehlt, zurückgreifen, weil ſie für den kühnen Kriegerſtand Sympathie und Augenweide erſchließt. Daß in der k. Oper die Schauſpielerin Frl. Döllinger die ſternenflammende Königin in der „Zauberflöte“ nach Schikaneder'ſchem Text geſprochen hat, mag immerhin als ſeltenes Kuriſum in der Theatergeſchichte aufgezeichnet werden. Bei ähnlichen vartammenden Perſonallücken dürfte ſich vielleicht das ehemalig ätanomiſche Verfahren des alten Banden Prinzipals Quandt als zweckdientlich erweiſen: fehlende Hauptfiguren einer Oper aber eines Stückes durch einen „eiligſt angekammenen Brief“ zu erſetzen! Fr. Petipa ſchied als Kathi und Glariette unter lebhaften Acclamationen. Die Wilhelmſtadt gab zum erſten Male eine einattige von Henrian und Belly gearbeitete Poſſe: „Wanderleben“, und ein dreiattiges, nach Sardau von Förſter verdeutſchtes Luſtſpiel: „Flatterſucht“. Die erſte harmloſe Kleinigkeit empfing meiſt durch die Kamik des Hrn. Thamas einige Würze, das andere, faſt paſſenhaft gehalten und geſpielt, entwickelte nicht wie Girardin's „Le supllce d'une femme“ einen ſiebenjährigen Ehebruch mit abligaten Tugendphraſen, ſandern unter vielen Unwahrſcheinlichkeiten wird van Männern und, mit leichten Andeutungen auch Frauen nur der Verſuch zu derlei Treubrüchen gemacht. Frl. Louiſe Ungar gaſtirte in der recht dankbaren Rolle der Canſtanze und ſpielte, ahne höhere Anſprüche zu erwecken, gewandt und verſtändig. Enſemble und Beifall waren ungleich. In Ausſicht ſteht: „Leute van heute“, „Der Pelitan“ (mit den Wiener Burgſchauſpielern). In der Victaria gaſtirte das noch ſehr jugendliche Frl. Boſt als Raſa („Erziehung macht den Menſchen“) und einigen anderen Barwürfen, und zeigte in der Barführung derſelben einen gebildeten Sinn. In Ausſicht: „Hölliſche Zuſtände“, „Der Bilderhändler“, „Vettern und Baſen“ (letztere beiden Stückchen mit Frl. Hahn als Gaſt). Bei Waltner kamen zum erſten Male ein von Belly und Henrian fabrizirter Schwank: „Hahe Gäſte“, der auf der Verwechslung einer Excellenz mit einem Elephanten beruht, und ein „kahtrabenſchwarzes“ Nachtgemälde: „Das blutige Geſpenſt um Mitternacht“ van Salingré, das ſich um eine Myſtifikation dreht, zur Aufführung, und gefiel der erſtgenannte Spaß durch lebendiges Zuſammenwirken des Frl. Schramm (Dörte) und der HH. Reuſche (Excellenz v. Zaber) nnd Neumann (Schulze). Dagegen vertauſchte das zweite „Gemälde“ ſo ziemtich ahne Sang und Klang, trotz des draſtiſchen Spiels der HH. Mittelt nnd Helmerding. Das bei Meyſet zum erſten Male aufgeführte dreiaktige Luſtſpiel: „Das Mädchen vam Brunnen“ von Harn iſt nicht übel angelegt nnd nicht ahne Talent, hinkt aber an der tatalen Verzeichnung ſeines weiblichen Hauptcharakters, der auch durch Frl. Lüdt weder Naturwahrheit

noch Reiz erhielt. Eine andere, ſchon vom k. Theater her bekannte Neuigkeit, „Rezept gegen Schwiegermütter", erregte freundliche Stimmung. Das auf dieſe Bühne verpflanzte Königsberger Opernperſonal iſt zur Zeit noch ſehr lückenhaft und ohne eigentliche Anziehungskraft; doch bietet die Geſellſchaft des Balletmeiſters Hrn. Reiſſinger mitunter gefälligen Wechſel. Bei Lalkenbach neu: „Geargette und Bolas"; auch ſoll eine neue Poſſe: „Dietrich, der zweiundfünfzigſte", zu erwarten ſein. Fr. Kierſchner wird, wie wir hören, in Petersburg gaſtiren, und läuft ihr Kontrakt an der k. Bühne im nächſten Herbſt ab.

C. P. Innsbruck. (Ballet. Akademiſcher Geſangverein.) Eine kleine, aber wie man uns verſicherte, tüchtige Ballet-Geſellſchaft hatte den tollen Einfall, in Innsbruck, dieſem hiſtoriſchen Aſyle der Gottſeligkeit, ihre teufliſchen Gaukeleien zu produziren. Obligates Zeter der Banzen und Frammen war der Willkomm für die P. T. Terpſichoren. „Pfui über dieſe ſchändliche Sippſchaft menſchlichen Aberwitzes, die nur dazu da iſt, um durch ihre demonſtrative Nacktheit à la „Helena" Jung und Alt beiderlei Geſchlechtes die Sinne zu beſtricken" — ſo ungefähr lauteten die Exklamationen entrüſteter Sittenrichter. Ihr Gewinſel war nicht umſonſt, die Helden und Heldinnen in Tricot mußten, um eine verunglückte Spekulation reicher, unverrichteter Dinge unter aergnügtem Händereiben ihrer Widerſacher wieder abziehen. Warum? — Weil ſich nicht ſo viele Muſiker auftreiben ließen, um ein Orcheſter zu beſetzen. Unſere Habitués grollten der Tücke des Schickſals. — In muſikaliſcher Hinſicht obliegt es uns, des tüchtigen Vorwärtsſchreitens unſeres noch jungen akademiſchen Geſangvereines zu erwähnen, der in ſeinem zweiten heurigen Konzerte wiederholt die ſchönſten Proben ſeines Fleißes und ſeiner Tüchtigkeit abgelegt hat. Wir hörten die Chöre „Barmannsſang" von Kücken und die „Maiennacht" von Abt, das Duett für Sopran und Alt: „Es taget ſchon im Oſten" von H. Eſſer, das Brummſtändchen von Gumbert, welches Dakkarand Haraſſer ſehr ſchön vortrug, zwei gemiſchte Mendelsſohn'ſche Quartette: „Waldvögelein" und „Die Nachtigall", den Chor: „Die Grubenfahrt" von J. Netzer und das Lied der Matroſen aus dem „Fliegenden Holländer" von R. Wagner. Die Präziſion, Schattirung und Verve der Chöre und die magniſike Ausführung der Quartette befriedigte ſelbſt das heikelſte Ohr. Dies Verdienſt müſſen wir zunächſt dem energiſchen und tüchtigen Chormeiſter Hrn. Juriſt A. Targgler zuerkennen, der es verſteht, den echten Chorgeiſt zu heben und zu pflegen. Raſcher, als man glauben machte, iſt es gelungen, den jetzt kränkelnden, einſt ſo lebensfriſchen, hoffnungsvollen Stamm an der deutſchen Sängerreihe, — die Innsbrucker Liedertafel, zu überflügeln. Anno 1861, da war in dieſer Sängerrunde noch der rechte Geiſt. Damals fühlte ſie noch, daß ſie zunächſt die Sänger-Ehre Tirols hoch halten müſſe, und dieſem Gefühle entſprang auch der Entſchluß das deutſche Sängerfeſt in Nürnberg zu beſuchen. 80 Sänger zogen hinaus durch's ſtammverwandte, gaſtliche Bayerland in das feſtlich geſchmückte Naeicum und ſie hielten ſich ſehr wacker bei dem großen Sängerturnier. Abermals ladet ein Sängerfeſt zum Beſuche ein; — aber es regt ſich nichts — nichts. Im beſten Falle pilgern ein paar Deputirte, gewiß ein ungenügender Dalmetſch tiroliſchen Sängerthums, nach Dresden. — In Thierſee bei Kufſtein wird während dieſes Sommers an Sonn- und Feiertagen die Paſſion aufgeführt. Die Darſtellung dauert bei zehn Stunden, von früh bis Abends. Das Volk ſtrömt von allen Seiten herbei und betrachtet dieſes Drama als eine Art religiöſe Feier. Die Schauſpieler ſind Bauern, welche ihre Sache ganz leidlich machen ſollen. Da zahlreiche Touriſten mit der Eiſenbahn nach Tirol kommen, dürfte es vielleicht manchen intereſſiren, einer Aufführung beizuwohnen. Man erreicht Thierſee von Kufſtein bequem in zwei Stunden.

F. Prag. (Gaſtſpiele und Novitäten. Preiſinger †). Unſere Bühne iſt gegenwärtig in der Lage, faſt in jedem dramatiſchen Genre einen Gaſt vorführen zu können; im Schauſpiele iſt es Frl. Janauſchek, in der Oper Hr. Ferenczy, in der Operette und Poſſe Fr. Grabecker, deren Gaſtſpiele mehr aber weniger Zugkraft üben. Außerdem gewann die Direktion ein echtes Kaſſenſtück in Offenbach's burlesker Oper „Die ſchönen Weiber von Georgien", welche am 5. d. M. im Neuſtädter Theater zum erſten Male gegeben wurde. Bezüglich der Darſtellung läßt ſich nur Lobendes ſagen; die Einzelnleiſtungen waren meiſt gut, das Arrangement geſchmackvoll, die Ausführung der ſchwierigen milnäeiſchen Evolutionen äußerſt präcis, endlich die Koſtüme neu und elegant. In dieſer Beziehung war alſo ein günſtiger Erfolg vorauszuſehen. Auch die Muſik enthält wieder Spuren von wahrem Talent des Kompaniſten, es ſind doch wenigſtens einzelne friſche und aeiginelle Melodien, welche auch das Publikum ſofort aus der ſanft mittelmäßigen Arbeit heraus als beſſere Waare erkannte; immerhin iſt hier der muſikalaliſche Theil nicht ſo ſchablonenhaft wie in der „Helena". Beſonders gefielen das Paſchalied, das Rataplanlied, welche wiederholt werden mußten, das Lied Nanny's von der Mutterliebe und das Duett zwiſchen Feraſa und Jolidin; dagegen ſind die Ouvertüre und der ermüdende Marſch ganz ſchwache Stücke. Ueberhaupt ſängt der Kompaniſt an, unter ſeiner fabelhaften Produktivität und Leichtigkeit nach und nach das Charakteriſtiſche des Ausdrucks und die Prägnanz der Situation zu verlieren. Ueberdies beweiſt er in ſeinen Texten keine gute Auswahl; z. B. gegen das Libretto der „Schönen Weiber" iſt das zur „Helena" geiſtreich zu nennen. Endlich iſt nach der Verführungsſcene im zweiten Akte zu ſchließen, nicht abzuſehen, wie weit man noch in dieſer Richtung gehen wird. Von den Darſtellern entſprachen die HH. Behringer (Bobali) und Eichenwald (Paſcha) am beſten ihren Aufgaben, der erſtere wirkte beſonders durch ſein hochkomiſches Spiel als Zigeunerin, der letztere durch den friſchen Vortrag des Paſcha- und Rataplanliedes. Frl. Flies (Feraſa) vermochte mit ihrer ſchwachen Stimme, welche am wenigſten dazu geeignet iſt, energiſch das Orcheſter zu übertönen, nicht wie ſonſt ihren Part zur gebührenden Geltung zu bringen, was ſich namentlich bei den Amazonenchören zeigte; ganz hübſch war ihr Spiel in der Verführungsſcene. Vortheilhaft wirkte Hr. Dalt (Paterna) und Fr. Hallenſtein (Nanny). Sonderbar erſchien es nur, daß Hr. Siege den Jalidin, eine Geſangsrolle, inne hatte. — Von den Gäſten trat Hr. Ferenczy bisher als Eleazar, Edgar, Prophet, Arnold und Raaul auf, ohne entſchieden zu gefallen. Seine beſten Momente hatte er im vierten Akte der „Jüdin" und im Terzett des zweiten Aktes im „Tell"; hier fand er ungetheilte Anerkennung. Den guten Eindruck, den ſein ſchönes,

Digitized by Google

friſches Organ, ſeine reine Vokaliſation hervorbringen, verdirbt bald der ungeeignete Gebrauch ſeiner Mittel; wir erwähnen nur ſein Folſchfingen, das Fallenloſſen der bedeutendſten Stellen, wie der Hymne beim Sonnenaufgang im „Prophet“, der Arie „O Mathilde“ im „Tell“, des Schwurs im zweiten Akt der „Hugenotten“, des erſten Finales in der „Jüdin“, endlich den Mangel einer künſtleriſchen Durchbildung in Spiel und Geſang. Was ſind gute, ja hervorragende Einzelnheiten gegenüber einem matten Geſammteindruck? Freilich ſind dieſe ſeltenen Momente wieder in ihrer Art überraſchend, und wir erinnern uns nicht, die Stelle, wo Arnold von Melchthal den Tod ſeines Vaters erfährt, ſo ergreifend und wahrhaft ſchön gehört zu haben, wie von Herrn Ferenczy. Zunächſt ſingt er den Robert. — Frl. Janauſchek gab bisher außer der Eboli lauter Rollen ihres vorjährigen Gaſtſpiels, nämlich Medea, Maria Stuart, Iphigenia und Deborah; wir ſehen hierin den Hauptgrund, warum ihr jetziger Cyklus weder in Beſuch, noch in Beifall dem früheren gleichkommt. Die Eboli iſt eine Aufgabe, welche nicht überall in die eigenthümliche Sphäre des Frl. Janauſchek paßt, denn die Künſtlerin ſcheint ausſchließlich das Gebiet der dämoniſchen Charaktere betreten zu wollen, und ſanfte, ja ſchmeichleriſche und verlockende Perſonen weiß ſie nur mit künſtlichen Mitteln ſich zu eigen zu machen. So war ihre verführeriſche Eboli zwar weich, aber gewaltſam gedämpft; erſt nachdem ſie ihren Irrthum erkannt, erhebt ſie ſich zur vollen Höhe ihrer Kunſt und entwirft ein wahres Gemälde entfeſſelter Leidenſchaft. — Was wirkliche Beliebtheit vermag, bewies Fr. Grabecker: ſie brachte wenig Neues und fand doch ein äußerſt dankbares und zahlreiches Publikum. Aber auch ihre Friſche, ihr lebendiger Humor ſind dieſelben geblieben und verleihen ihrem Gretchen Liedlich in den „Schweſtern“, ihrem Richelieu in „Richelieus' erſter Waffengang“, ihrem Friquet in „Fortunio's Lied“ ſolche Anziehungskraft. Sie brachte auch eine kleine Novität: „Fitzliputzli“ von Zaitz, eine Operette, die wenig Anklang fand. — Außerdem brachte das Landestheater eine einaktige Luſtſpielnovität, „Sein Freund Babolin“ von Bahn; das Stückchen verräth ſeinen franzöſiſchen Urſprung und iſt ein übermüthiger Scherz, der nicht ohne Humor behandelt iſt, aber zu weit geht; Hr. Hoſſel gab die anſtrengende Partie Babolin's, der aus einer Verlegenheit in die andere geräth, mit vorzüglicher Laune und ſehr wirkſam. — Am 2. d. M. ſtarb der penſionirte Schauſpieler, einſt ein bekannter Baß-Buffo, der als ſolcher auch in Wien gewirkt hatte.

B. **Wiesbaden.** (Kurhaus-Konzerte. Oper.) Die Konzerte der Adminiſtration des Kurhauſes ſind am 9. Juni eröffnet worden. Dieſelben werden, ſoweit es ſich aus den getroffenen Dispoſitionen ermeſſen läßt, an Großartigkeit noch die der früheren Saiſons überſtrahlen, da die renommirteſten Künſtler jeder Branche der Muſik namentlich für die Haupt-Konzerte berufen ſind. Die erſten Konzerte ſind immer nur Tiraillengefechte: Künſtler minder großen Rufes eröffnen den Reigen. Diesmal waren der Pianiſt Th. Scharffenberg aus Berlin, der Tenoriſt H. Warnots vom Straßburger und die Sängerin Fabbri-Mulder vom Frankfurter Theater nebſt der Violin-Virtuoſin Frl. Bertha Brouſil dazu erſehen. Wenn Scharffenberg auch noch kein Held des Tages iſt, ſo glauben wir doch, daß er vermöge ſeiner untadelhaften Technik, der Korrektheit ſeines Spieles und des Ernſtes und der Würde, mit der er ſeine Aufgabe erfaßt, noch ein ſolcher werden könne. Von ſeinen Vorträgen ſchätzten wir am meiſten das Klavier-Konzert in Es von Beethoven; auch zum Vortrage Liſzt'ſcher Kompoſitionen (er ſpielte ferner die Liſzt'ſche Paraphraſe von Mendelsſohn's Hochzeitsmarſch aus dem „Sommernachtstraum“) ſcheint er vorzüglich geeignet; Chopinſpieler (Impromtu in Cis-moll) aber iſt er nicht. Warnots ſingt weich, geſchmack- und ſeelenvoll; er trug die große Arie aus „Fauſt“ (Gounod) und „Komm, o holde Dame“ („Weiße Dame“) vor. Fr. Fabbri-Mulder ſang eine Arie aus „Nabucco“ brillant, ein Morſchner'ſches Lied gut und verſtieg ſich in dem Auber'ſchen „Lachlied“ gänzlich. Frl. Brouſil iſt eine recht talentvolle Violiniſtin, die aber keine Milanello werden wird. Das Militär-Orcheſter führte die Ouvertüre und die betreffenden Accompagnements aus: ſpäter übernimmt das hierzu viel geeignetere Theaterorcheſter dieſe Funktionen. Die Oper hat ſeit Eröffnung der Sommerſaiſon (3. Juni) „Oberon“, „Troubadour“ und „Fliegender Holländer“ gebracht. Zur Inſcenirung von Meyerbeer's „Afrikanerin“ werden ſchon Vorbereitungen getroffen. Das Schauſpiel iſt im Augenblicke ſchlimm beſtellt. Die Gaſtdarſtellungen des Hrn. Leſſer vom Meininger Theater im „Hamlet“ und „Attaché“ laſſen nicht auf einen Erſatz für F. Devrient hoffen.

Kleine Chronik.

Das fünfte mittelrheiniſche Muſikfeſt, veranſtaltet von den Geſangs-Vereinen der Städte Darmſtadt, Mainz, Mannheim und Wiesbaden, findet am 1., 2. und 3. Juli in Mainz ſtatt. Als Soliſten werden dabei mitwirken: Frl. Alvsleben, Hofopernſängerin aus Dresden, Frl. v. Edelsberg, Hofopernſängerin aus München, Hr. K. Hill aus Frankfurt a. M., Hr. Walter, Hofopernſänger aus Wien, Hr. Muſikdirektor Weber aus Köln, Hr. Auguſt Ruff aus Mainz. Der Chor ſoll aus 800 Sängern und Sängerinnen, das Orcheſter aus 140 Perſonen beſtehen. Die zwei zu veranſtaltenden Konzerte wird Kapellmeiſter Friedrich Lux dirigiren. Das erſte Konzert kommt am 2. Juli zur Aufführung und bringt die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und das Oratorium „Judas Makkabäus“ von Händel mit dem „Halleluja“ aus deſſen „Meſſias“ als Schlußchor. Das zweite Konzert, am 3. Juli bringt: Paſtoral-Symphonie von Beethoven; Adoramus von Paleſtrina und Jesu dulcia memoria von Vittoria (beide Chöre a capella); Bildniß-Arie aus der „Zauberflöte“; 63. Pſalm für Frauenſtimmen mit Begleitung von Harfen, Hörnern und Orgel von F. Lachner; „Lobgeſang“, Symphonie-Kantate von Mendelsſohn. Für den 2. Juli iſt eine Feſtfahrt ſämmtlicher Feſtgenoſſen auf Dampfſchiffen nach dem Rheingau und für den 3. ein Ball beſtimmt.

Neue Dramen. Emanuel Geibel iſt mit einem neuen Drama: „Sophonisbe“ beſchäftigt. Julius Groſſe ſchreibt an einem „Philopömen.“

In Rota's Nachlaſſe fand ſich auch ein „choreographiſches Poem“ vor, das „die Weltgeſchichte“ betitelt iſt und in ſeinem erſten Tableau, „die Schöpfung“, Gott und das Innere des Himmelreichs auf die Bühne bringen ſollte.

Neue Opern. Barbieri ſoll ſoeben mit einer neuen Oper: „Saul“ beſchäftigt ſein und ſich dazu ſelbſt das Scenarium entworfen haben. Im Carlo-Felice-Theater in Genua hat, wie berichtet wird, jüngſt eine neue Oper „Hamlet“ von Faccia, einem bis jetzt ganz unbekannten Komponiſten, Senſation gemacht.

Zur Beethoven-Literatur ſind ſoeben zwei neue Werke erſchienen: Briefe Beethoven's. Von L. Nohl. Mit einem Fakſimile. Stuttgart bei J. G. Cotta; und: Dreiundachtzig neu aufgefundene Original-Briefe Ludwig van Beethoven's an den Erzherzog Rudolf, Cardinal-Erzbiſchof von Olmütz. Von L. v. Köchel. Wien, Beck'ſche Univerſitäts-Buchhandlung.

Lokales.

„Zu ebener Erde und im erſten Stocke“, die alte Neſtroy'ſche Poſſe, iſt vorige Woche an der Wien neu in Scene gegangen. Sie gehörte ſchon ihrer Zeit zu den ſchwächeren Arbeiten der Neſtroy'ſchen Laune und wirkte vor dreißig Jahren nur durch den neuen Anblick eines horizontal getheilten Theaters und durch des Verfaſſers und namentlich Schalz's unwiderſtehliche Komik. Jetzt hat ſie vollends ein veraltetes Ausſehen, die dreißigjährigen Witze werden nicht mehr recht verſtanden, und die Gegenüberſtellung von Arm und Reich in den zwei Stockwerken erſcheint uns plump und roh. Nur einige Scenen wirkten einigermaßen, wozu namentlich Hr. Rott in der Schalz'ſchen Rolle erfolgreich beitrug. Neben ihm ſind noch Hr. Frieſe, Frl. Stauber und Frl. Klang zu nennen. Das Enſemble war gut. Die Salondekoration von Grünfeld recht hübſch.

Im Carltheater hatte Hr. Reichenbach ſein Gaſtſpiel bereits geendet und Hr. Weihrauch aus Berlin das ſeine begonnen, als dieſer plötzlich erkrankte (wahrſcheinlich am Durchfall), und der Hamburger Gaſt auf's Neue an die Reihe kam. Wie konnte aber auch Hr. Weihrauch mit ſo abgeſchmackten und durch ſämmtliche norddeutſche Gäſte ſeit Jahren abgeſpielten Poſſen, wie „Hermann und Dorothea“, „Friſeurs letztes Stündlein“ und „Weibliche Seelente“, vor das hieſige Publikum treten? Was Wunder, daß nicht nur der Beifall, ſondern ſogar das Publikum ausblieb. Auch Hrn. Reichenbach wäre ein genießbareres Repertoir zu wünſchen. In den „weiblichen Seelenten“ debütirte ein Frl. Zaharz, welche zwar im Spiel noch ganz Anfängerin iſt, aber nebſt einer hübſchen Perſönlichkeit auch eine gute Stimme und Geſangstalent zu beſitzen ſcheint. — Am 21. eröffnete Hr. Labe ſein Gaſtſpiel in „Eine Stunde Aufenthalt“, „Eine verfolgte Unſchuld“ und „Ein Berliner in Wien“ (Langer's „Juriſtentag“ bearbeitet von Kaliſch.) Hr. Labe iſt uns von ſeinem früheren Beſuche her als ein ganz tüchtiger Darſteller heiterer Charaktere bekannt. Schade, daß auch er uns nur Bekanntes oder wenig Erfreuliches vorführt. Vielleicht gibt uns eine etwas bedeutendere Aufgabe im Verlauf ſeines Gaſtſpiels Gelegenheit, ſeine Leiſtungen zu beſprechen.

Die Fleck'ſche Direktion in der Joſefſtadt ſoll bereits ihr Ende erreicht, und Hr. Haffmann wieder das Steuerruder dieſes lecken Schiffes ergriffen haben. Es iſt uns unbegreiflich, daß Hr. Fleck, der doch in der Schule des praktiſchſten und tüchtigſten aller Direktoren, unter Carl aufgewachſen iſt, nur einen Augenblick glauben konnte, daß er mit einem ſo lückenhaften Perſonal und einem ſo erbarmlichen Repertoir das bereits ſo herabgekommene Theater würde wieder emporheben können. Ein Direktor, der Intelligenz, Fachkenntniß und ein disponibles Kapital beſitzt, ein tüchtiger Regiſſeur, ein durchaus neues Perſonal mit einigen ausgezeichneten komiſchen Kräften an der Spitze, das ſind die Bedingungen, um die Joſefſtadt wieder empor zu bringen. Was hatte wohl Hr. Fleck von dem Allen?

Die Theater-Zenſur, welche ſich durch einige Jahre ziemlich paſſiv verhielt, tritt in neueſter Zeit wieder recht deſpotiſch auf. Diesmal iſt es das Theater an der Wien, welches ſie ſich zum Opfer auserleſen hat, denn wenn der „Zwiſchen-Akt“ gut unterrichtet iſt, ſo ſind dort nebſt dem „Abraham Linkoln“ auch „Dilwecke“, „Der Landesrichter“ und „Aus dem Leben Nera's“ verboten worden, und es heißt, daß ſchließlich auch Girordin's „Le supplice d'une femme“ mit dem ominöſen „nicht bewilligt“ von der Zenſur zurückgekehrt ſei.

Das erſte Volkskonzert, welches der Männergeſangverein zum Beſten des Schubertmonument-Fonds am vorigen Sonntag im Prater veranſtalten wollte, mußte der ſchlechten Witterung wegen unterbleiben und wird nun morgen tempo permettendo um halb fünf Uhr ſtattfinden. Das Programm iſt abwechſelnd aus orcheſtralen und vokalen Vorträgen ſehr intereſſant zuſammengeſetzt. Ob jedoch die Aufführung von Ouvertüren, Symphonieſätzen ꝛc., durch ein Streichorcheſter im Freien die gewünſchte Wirkung erzielen wird, muß bis nach dem erſten Verſuch dahingeſtellt bleiben. Gelingt das Experiment, ſo dürfte die nachhaltige Wirkung ſolcher nur aus guter Muſik zuſammengeſetzter Konzerte auf die untern Volksklaſſen, (der Eintritt iſt 10 kr.) nicht ausbleiben. Für die Vorzüglichkeit der Ausführung bürgen der Männergeſangverein, das Orcheſter der Geſellſchaft der Muſikfreunde und der Dirigent Herbeck.

Berichtigungen. In Nr. 22, S. 367, Sp. 1, Z. 3 v. a. lies: „Tragik“ ſtatt: „Logik“ und Z. 17 v. u. lies: „Neun“ ſtatt: „Neue“. — In Nr. 24, S. 373, Sp. 2, Z. 17 v. a. muß die eingeklammerte Ziffer (25) wegfallen.

Briefkaſten der Redaktion. 17.—23. Juni: L. v. S hier Unſern Dank! — O. P. in Leipzig. Bereits brieflich beantwortet. — P. in Dresden. b hier, F in Prag, ♂ in Berlin. Benützt — ✕ München, H. R. in Frankfurt a. M. E. in Stockholm. P—o in Paris. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 26. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 1. Juli. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt. 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: „Tristan und Isolde" — Musikalische Literatur (Ambros) Besprochen von O. Paul. — Die königlichen Bühnen in Berlin. 1864—65. 1. Uebersicht. — Dresdener Theaterbericht (Schluß) — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Saison-Schluß). — Neue Erschrinungen (Gisela Arnim) — Lokales

„Tristan und Isolde".

A.— Richard Wagner's vielgenanntes Werk ging endlich, nachdem sich die Launen feindlicher Zufälle, die der Aufführung bis zuletzt entgegengetreten waren, erschöpft haben mochten, in München am 10. Juni vor einem gefüllten Hause, in Gegenwart des Königs zum ersten Mal in Scene. Seither wurde die Vorstellung viermal wiederholt.

Das allgemeine Urtheil über Werth und Gehalt dieser merkwürdigen Tonschöpfung hat sich nach der Wiederholung derselben um nichts geklärt. In den Blättern, groß und klein, dieselbe Fehde; in allen Diskussionen ohne Ausnahme dieselben Widersprüche, dieselbe Voreingenommenheit der Standpunkte, kraft deren sich Alle berechtigt und verpflichtet glauben, ihr Urtheil, ihr Meinen von musikalischen Dingen voran und namentlich höher zu stellen, als die Intentionen des schaffenden Künstlers, dem es nicht verziehen werden will, daß er, ehe er des Publikums gedacht, vor Allem mit sich selbst, mit seinen eigenen künstlerischen Ueberzeugungen in's Reine zu kommen trachtet.

Das der Wagner'schen Schöpfung zu Grunde liegende Textbuch behandelt jene alte Tristansage, die, nachweislich zuerst im zwölften Jahrhundert von den nordfranzösischen Troubères dichterisch behandelt, bald darauf auch auf deutschen Boden verpflanzt, in der unvollendet gebliebenen epischen Dichtung Gottfried's v. Straßburg (starb 1207) eine berühmt gewordene Bearbeitung fand. Auch das spätere Mittelalter versuchte sich mit Vorliebe an dem Stoffe, ohne daß es gelang, demselben einen der Behandlung Gottfried's würdigen Schluß anzufügen, was erst in neuester Zeit Hermann Kurtz erfolgreich zu Stande brachte. Dagegen mag die Umarbeitung der dichterischen Sage zu einer allverbreiteten Volkserzählung aus dem 14. Jahrhundert stammen. Die erste gedruckte Ausgabe davon erschien 1489 zu Rouen. Eine freie, epische Behandlung der Sage lieferte in neuester Zeit noch Immermann. Mit dem Gedanken an ihre dramatische Bearbeitung trug sich längere Zeit Platen, wovon jedoch nur ein Gedicht (1825): „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen" — bekannt wurde. Das Drama „Tristan" endlich von J. Weilen entstand der Zeitfolge nach erst nach Wagner's „Tristan und Isolde". Wagner ist sonach der Erste, der den Stoff der Tristansage auf die Bühne brachte.

Die Mängel des Stoffes als eines an sich dramatisch wirkungsfähigen springen auch dann noch in die Augen, wenn wir ihn in der Form betrachten, die ihm Wagner für seine musikalischen Zwecke zu geben für nöthig fand.

Tristan, der Held, führt seinem König Marke von Cornwall die schöne Isolde aus Irland als Braut heim. Dämonische Bezüge zwischen den Beiden lassen sie sich meiden, fliehen — hassen, freilich mit jenem Hasse, den unterdrückte Liebesgluthen schüren. Dies Gefühl steigt in Isolden, je näher sie das Schiff dem gehaßten Ehebunde bringt, zu solcher Höhe, daß sie ihren und den Tod Tristan's bei sich beschließt, den letzterer in einer Schale giftigen Trankes, die sie ihm darreicht, schlürfen soll. Brangäne, Isolden's

Vertraute, kredenzt jedoch aus Liebe zur Herrin ſtatt des Todestrankes jenen Liebestrank, deſſen Gluth die Beiden ſofort alles Irdiſche vergeſſen macht, bis auf das eine Gefühl der Seligkeit des gegenſeitigen Beſitzes. In dieſes Gefühl, oder vielmehr in deſſen Schilderung löſt ſich ein weſentlicher Theil der muſikaliſchen Dichtung, die wir vor uns haben, auf und da z. B. der ganze zweite Akt faſt ausſchließlich dieſer Schilderung gewidmet iſt, ſo begreift es ſich von ſelbſt, daß die Einwendungen der Bühnen-Praktiker, der ſceniſch wie der muſikaliſch urtheilenden, ſich an dieſer Stelle beſonders hörbar machen. Der König überraſcht die Liebenden, und Triſtan, unfähig ſich des Zaubers zu erwehren, will Iſolden mit ſich in ferne Lande führen, wird jedoch von einem eifrigen Vaſallen des Königs nach kurzem Gefechte, das ſich darob entſpinnt, zum Tode verwundet. Im dritten Akte ſehen wir Triſtan, von Freundesſorge nach ſeiner Burg in der Bretagne heimgebracht, auf dem Sterbelager, ohne Unterlaß von dem verderblichen Zauber gemartert, ſich ſehnend nach der einzig Geliebten, aufwühlend die innerſten Schmerzen der Seele, dem Trank fluchend, der ihm Herz und Hirn zerſtört, einzigen Troſt ſchöpfend aus der Kunde vom Nahen Iſoldens, die über das Meer herbeieilend, noch das letzte Wort des Geliebten hört, dem ſie, ihr Sein in Tönen verhauchend, im Tode folgt. König Marke, der durch Brangäne zu ſpät von dem Zauber erfuhr, erſcheint nur noch, um das unvermeidliche Walten des Schickals zu beklagen. —

Wenn man zugibt, daß eine Berechtigung zur freien Wahl ſeiner Stoffe für den ſchaffenden Künſtler beſteht und inſofern auch zugeben muß, daß die Wahl des vorliegenden Stoffes als eine der künſtleriſchen Individualität Wagner's in hohem Grade entſprechende anerkannt werden kann: ſo wird man ferner auch nicht in Abrede ſtellen können, daß in dieſem Stoffe ſchon die gleichzeitige Anlage, die Herausforderung, möchte man ſagen, zu einer muſikaliſchen Tonhandlung gegeben erſcheint, wie ſie unſeren gewohnten Anſchauungen und Erfahrungen im Gebiete des Muſikaliſch-Dramatiſchen nothwendig widerſpricht. — Wir laſſen einzelne charakteriſtiſche Züge aus dem muſikaliſchen Theil des Wagner'ſchen Werkes folgen.

Entſprechend dem Weſen der bekannten Theorien Wagner's iſt es die überragende Behandlung des Orcheſters, die wir im „Triſtan" auf ihren Höhepunkt gebracht ſehen. Hier lebt und webt eine wuchernde Fülle ſich verſchlingender Motive und Stimmungswechſel in und neben einander, die nicht ſelten auch das willigſte Ohr ermüdet und verwirrt. Lockende, ſchmeichelnde Töne klagen und reizen aus dem dichten Gewirre; hellfarbige Schmetterlinge, die man zu haſchen gedenkt — umſonſt, die leichte Freude ſoll uns nicht werden und neu umſtrickt und befängt uns das trügeriſche Gewebe. Daß jeder Abſchluß, jede Umgränzung einzelner Sätze und Motive bis auf die letzte Spur verwiſcht iſt, wird den mit den Wagner'ſchen Grundſätzen Vertrauten nicht mehr befremden. Wagner erkennt in den ſich hiſtoriſch entwickelt habenden Formen muſikaliſcher Schöpfungen eben nur hiſtoriſche, auf keinen abſolut bindenden Urbeſtimmungen ruhende Erſcheinungen, und wie das wirkliche Leben, deſſen poetiſche Verklärung die Kunſt darzuſtellen habe, nichts wiſſe von jenen Abſchlüſſen und Abzirkelungen fortlaufender Seelenzuſtände oder Begebenheiten, ſo habe die Kunſt hierin das Leben nachzuahmen. — Nicht minder ſehen wir im „Triſtan" folgerecht die Stellung des Sängers als eines der Willkür eigener Auffaſſung ſich gerne hingebenden Individuums gänzlich aufgehoben. Nur kannten wir im vorliegenden Falle nicht finden, daß durch dieſe Beſchränkung individueller Selbſtändigkeit einerſeits die dramatiſche Geſammtwirkung geſchwächt, andererſeits den Sängern die Gelegenheit benommen geweſen wäre, ihre geſanglichen und dramatiſchen Gaben und Vorzüge in vollem Lichte glänzen zu laſſen. Wir ſprechen nicht von den Schwierigkeiten, die für die Sänger in dem Treffen der Wagner'ſchen Intervalle liegen ſollen und die von einzelnen modernen Geſangskoryphäen in und außer München als abſolut unüberſteiglich dargeſtellt wurden. Aber abgeſehen davon, daß bei den Darſtellern der Hauptrollen im „Triſtan" von dieſen unüberſteiglichen Schwierigkeiten auch nicht die entfernteſte Spur zu Tage trat und nur das quantitativ Gewaltige der Aufgaben beider Träger der Titelrollen einzelne Bedenken erregte: ſcheinen uns nach dem gehabten Eindrucke die Stimmgrenzen der verſchiedenen Geſangslagen in dieſem Werke Wagner's ſogar mit größerer Sorgfalt gewahrt, als in einigen ſeiner früheren Werke. Wenn von Seite des Orcheſters, dem, wie ſchon erwähnt, an der Motivirung der dramatiſchen Vorgänge und der endlos wechſelnden Seelenzuſtände der weitaus überwiegende Antheil zugewieſen iſt, anfangs ähnliche Bedenken wegen bedrohlicher Unüberſteiglichkeiten geäußert wur-

Digitized by Google

den, ſo zeigten ſich auch dieſe Bedenken bei der Aufführung bis auf die letzte Spur verwiſcht und müſſen wir im Vorbeigehen die Thatſache konſtatiren, daß ſelbſt bei Orcheſtermitgliedern, die ſich ſchroff abwehrend gegen die Theorien verhielten, denen der „Triſtan“ ſein Entſtehen verdankt, im Verlaufe der Proben bis zu den Aufführungen wärmſter Eifer und echt künſtleriſche Hingebung an die Stelle des anfänglichen Verneinens, ja Spottes getreten war.

Wir wüßten nicht, was wir zur Vervollſtändigung unſeres Umriſſes ſchließlich noch über den einen allbeklagten Mangel an Melodie vorbringen ſollten. Noch in den letzten Tagen brachte die „Allg. Zeitg.“ eine durchaus ſubjektiv gefärbte Beſprechung des „Triſtan“, die in jenem Schmerzensſchrei nach Melodie gipfelte. Wie tief würde man an der Hand exakter Studien zu greifen haben, um dieſe Frage ihrer Löſung auch nur einen kleinen Schritt zu nähern! Wir nahmen ſchon oben das Recht des ſchaffenden Künſtlers zur freien Wahl ſeiner Stoffe ausdrücklich für Wagner in Anſpruch, und nun denke man ſich die Schilderung der tiefinnerſten Seelenzuſtände Triſtans und Iſoldens, überreizt und überſpannt, wie ſie ihrer Weſenheit nach erſcheinen müſſen, von einer Kette lieblicher, ſchmeichelnder Melodien und Liederthema's umwoben: konnte man das von Wagner vermuthen? oder von einem andern Tondichter, der ſich dieſen Gegenſtand zum Vorwurfe nimmt? Est modus in rebus: hören wir da die Mäßigen rufen. — Wohl, mag dem ſo ſein; wir geben es zu — aber wer kann darüber zunächſt mit dem Künſtler rechten?

Drei Faktoren jedenfalls: das Publikum — die Preſſe — die Zeit!

Der Beifall, den das Münchener Publikum dem Werke zollte, war ein ſich ſtets ſteigernder, die gegneriſche Preſſe aber bleibt dabei, die Verläſſigkeit dieſes Beifalls als eines ungekünſtelten, ungemachten ſtark anzuzweifeln. Im Allgemeinen behaupten wir aber, daß namentlich der gegneriſche Theil in Preſſe und Publikum von einem befangenen, voreingenommenen Geſichtspunkte ausging, und es möchte Stoff zur Unterhaltung bieten, die gründliche Erregung näher zu beleuchten, in die unſere geſammte Bevölkerung (der Ausdruck „muſikaliſche Bevölkerung“ würde nicht genügen) durch Wagner-Bülow'ſche Handlungen und Unterlaſſungen gerathen ſcheint; wie ſich muſikaliſche Autoritäten über Nacht aus dem Nichts aufbauen und mit witzelnden Sprüchleins das Unverſtandene, ganz abſonderlich Unbequeme abzuthun vermeinen; wie andere Berufene, „ihrerſeits das Kind mit dem Bade ausſchütten“ und lange Schaaren von Gläubigen nach ſich ziehen, „die die Oper nicht gehört haben, auch überhaupt von Muſik nichts verſtehen, aber den Wagner und überhaupt die „„Norddeutſchen““ einmal nicht leiden können“. In der Lokalpreſſe ſpiegelt ſich dasſelbe Bild ab, und wir könnten die Namen von muſikaliſchen Referenten citiren, die bei dieſem Anlaß in hieſige und benachbarte Blätter ſchrieben, Referenten, welche noch die contrapunktiſtiſchen Schalen an den federloſen Gliedern hängen haben und deren Liedertafelweisheit in gewiſſen Kreiſen als delphiſcher Orakelſpruch herumgeboten wird.

Mit beſtem Fuge wenden wir uns ſonach an das einzige Forum in dieſer Frage, das uns berufen erſcheint, hier das volle Recht zu ſprechen: die Zeit. — Mag ſein, daß dieſe Verweiſung ſtatt eines ſeligſprechenden oder verdammenden Erkenntniſſes manches Mißfallen erregt.

Und jetzt noch eine allgemeine Bemerkung. Ein Vortheil iſt uns jedenfalls ſchon heute geworden, das iſt die mächtige, lebendige Anregung, der verjüngte Lebenstrieb, der dem muſikaliſchen und überhaupt dem künſtleriſchen Leben unſerer Stadt durch die Erſcheinung Wagner's zugeführt wurde. Wir denken größer von dem Weſen der deutſchen Kunſt, als daß wir fürchteten, das Falſche und Irrige der Einzelnen zugetrauten Richtungen könne ſo leicht dem geſunden Wuchſe des Ganzen ſchaden. Schaden bringt nur die Verdumpfung, das Selbſtgenügen, — und ſo wiſſen wir dem königlichen Schutzherrn Wagner's freudigen Dank für dieſen Schutz.

Wir würden aber eine große Ungerechtigkeit begehen, wollten wir vergeſſen, vor Allem der Darſteller der Titelrollen von „Triſtan und Iſolde“, Hrn. und Fr. Schnorr v. Carolsfeld (letztere als Frl. Garrigues früher eine Zierde des Karlsruher Hoftheaters), mit vollem Lobe zu erwähnen. Ganz beſonders nach der dramatiſchen Seite ihrer Aufgaben hin leiſtete das Künſtlerpar wahrſcheinlich das Ausgezeichnetſte, was die deutſche Operndühne zur Zeit zu bieten hat, ohne daß dabei die geſanglichen Leiſtungen in den Hintergrund getreten wären. Hr. Mitterwurzer (Kurwenal, Triſtans Knappe und Freund) war eifrig bemüht, den Intentionen des

die Dichters nachzukommen. Von den ſonſtigen Darſtellern erwähnen wir noch die Brangäne unſeres einheimiſchen Frl. Deinet, eine fleißige, korrekte Leiſtung. Das Orcheſter, unter Hans v. Bülow's Leitung, aber verdiente ſich den Preis des Kampfes. *)

Muſikaliſche Literatur.

August Wilhelm Ambros, „Geſchichte der Muſik", zweiter Band. Breslau, F. E. C. Leuckart (Conſtantin Sander) 1864. 8.

Beſprochen von **Oscar Paul.**

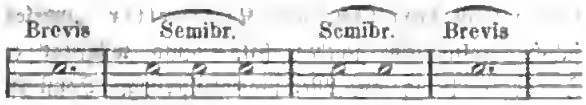
(Schluß.) **)

In dem Abſchnitte „Die Troubadours und Minſtrels" hat Hr. Ambros die beſten neueren Werke, z. B. Dietz' „Leben und Werke der Troubadours" und „Die Poeſie der Troubadours" desſelben Verfaſſers in der verſtändnißvollſten und eingehendſten Weiſe, ſo weit es der Zweck verſtattete, benutzt. Der Stoff iſt mit klarem Einblick in den verſchiedenen Charakter der unbeſoldeten Ritter-Sänger, „Troubadours" und der Sänger von Profeſſion, „Jongleurs", ferner in das Weſen der ernſteren Muſe, wie ſie in England und im nördlichen Frankreich hervortrat, und endlich in den Ton der leichtblütigen, ſüdfranzöſiſchen Troubadours oder Jongleurs ſorgfältig zuſammengetragen. Auch Italien iſt mit Glück berückſichtigt, und die Auswahl der Melodien zeugt von der richtigen Auffaſſung des Liederſchatzes jener Zeit. Dabei iſt zu bemerken, daß der Verfaſſer in der Takteintheilung des Geſanges „Quant le Rossignol" von Chatelain von Coucy eine neue Auflöſung verſucht hat. Burney und Forkel entziffern die alten Menſuralnoten, welche einer Chronik des 14. Jahrhunderts angehören, im viertheiligen Takte, wogegen Hr. Ambros, von ſeinen Vorgängern abweichend, den breitheiligen Takt anwendet, wozu er noch die aus einem andern Codex von Perne mitgetheilte, aber unglücklich entzifferte Melodie benutzt, welche einige andere Noten enthält. Hr. Ambros meint dabei, daß Perne bei ſeiner Auflöſung die Noten ſtreng nach dem Schulprinzip der Menſuraltheorie genommen habe, wo hingegen eine ſolche Theorie bei den muſikaliſchen Ergüſſen der Ritter nicht gerade ſtreng beobachtet worden ſei. Vom muſikaliſchen Standpunkte unſerer Zeit aus kann man ſicherlich nichts gegen die ſangbare Auflöſung des Hrn. Ambros einwenden. Hiſtoriſch iſt ſie aber bei ihrer ſubjektiven Willkürlichkeit nicht gerade gerechtfertigt; denn wie es bei uns als erſtes Erforderniß gilt, daß ſich ein Muſiktreibender mit dem Werthe der Noten und mit dem Takte bekannt mache, ſo war es jedenfalls auch in jener Zeit für einen Künſtler Nothwendigkeit, den Valor notarum, den Modus, das Tempus, die Prolatio ꝛc. zu kennen und zu verſtehen. Wie wir aus Franko von Köln ſehen, war die Menſuraltheorie der ſchwarzen Note eine ganz bekannte Sache, und wie Hr. Ambros auch richtig Seite 235 ſagt: „muſikaliſche Bildung war allgemein, ſie war ein weſentliches Stück einer guten Erziehung". Da wir nun aus den Theoretikern wiſſen, daß in jener Zeit faſt allein die breitheilige Zeit angewendet wurde, ſo werden wir unſer Augenmerk bei Auflöſung der Geſänge zuerſt auch auf dieſes Tempus richten. Sodann werden wir im Einzelnen die richtige Schultheorie anzuwenden ſuchen, da wir doch den Troubadours die Kenntniß der muſikaliſchen Elemente zutrauen können.

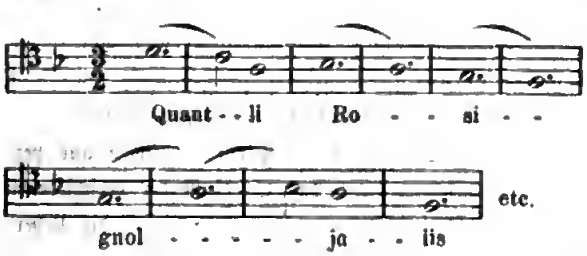
Da in dieſem Geſange, „Quant le Rossignol" nur Breves und Semibreves vorkommen, ſo iſt die Brevis unveränderlich und hat keine Alteration; ſie gilt alſo im Tempus perfectum drei Semibreves. In Bezug auf die Semibrevis iſt das Geſetz zu beachten, welches unter anderen Schriftſtellern Adam de Fulda, Gerbert scriptores III., Seite 365 in Uebereinſtimmung mit Marchettus von Padua, Gerbert Scriptores III, Seite 147 und 170 anführt, nämlich „wenn zwei Semibreves zwiſchen zwei Breves liegen, ſo erhält die zweite Semibrevis den doppelten Werth". Perne hat nun dies Geſetz zwar beachtet, ohne jedoch der Brevis den vollen, perfekten Werth von drei Semibreves zuzuertheilen, weßhalb ſeine Auflöſung nicht der Schultheorie gemäß, ſondern unrichtig und unſangbar iſt. Kommen nun mehr als zwei oder drei Semibreves zwiſchen zwei Breves vor, ſo werden ſie nach den Geſetzen der breitheiligen Eintheilung und der Alteration abgemeſſen, z. B. fünf Semibreves zwiſchen zwei Breves würden folgenden Rhythmus haben:

*) Außer dieſem Bericht aus der Feder eines unſerer älteren Mitarbeiter werden wir einen Rückblick auf die Schickſale des „Triſtan" in München von unſerem dortigen Referenten in der Saiſonüberſicht der dortigen Oper bringen und behalten uns vor, auch von den ſonſtigen, bekanntlich ſtark divergirenden Urtheilen der Preſſe über dieſe denkwürdige Aufführung auszugsweiſe Notiz zu nehmen. A. d. R.

**) Vergl. Nr. 25, S 389.



Nach dieſer Schultheorie würde alſo das Lied ſo aufgelöſt werden können (wir geben nur ein Stückchen, weil ſich die Fortſetzung nach den von uns angegebenen Regeln von ſelbſt ergibt; übrigens denke man ſich die Melodie in ſehr ſchnellem Tempo oder in verkürzten Noten):



Und nun vergleiche man die zwar muſikaliſch ſehr hübſche Auflöſung des Hrn. Ambros, Seite 224 und die viertheilige Entzifferung Forkel's Band II, Seite 758 und urtheile ſelbſt, ob dieſe Freiheiten nöthig waren und ob nicht ohne Verletzung der Menſuralgeſetze die Melodie ſingemäß hergeſtellt werden konnte.

Bei den „Minneſingern" hat Hr. Ambros das ſchöne, bedeutende Werk von der Hagen's, „Minneſinger", am meiſten benutzt und daraus auch Notenbeiſpiele mitgetheilt. Selbſtändige Forſchungen enthält der Abſchnitt zwar nicht; der ſchon vielfach beleuchtete Staff iſt aber in der bekannten geiſtreichen Darſtellung klar geordnet und überſichtlich zuſammengefaßt, ſo daß man Hrn. Ambros allſeitig nur dankbar ſein kann. Daſſelbe gilt auch von den „Meiſterſängern", wo noch hauptſächlich Wagenſeil's Forſchungen richtig angezogen ſind. Dem Muſiker können die von Hrn. Ambros beigebrachten Thatſachen vollkommen genügen, und dem Forſcher bieten ſie hinreichende Anhaltspunkte zum Nachleſen und tiefern Eingehen in dieſe nicht gerade ſchwere, aber ſehr intereſſante Materie.

Im „Volksliede" bringt Hr. Ambros mit Benutzung des Wenigen bei Forkel entſchieden Neues aus einem Lehrkompendium des H. de Zeelandia, welches ſich auf der Prager Univerſitäts-Bibliothek befinden ſoll. Die daraus notirten Melodien ſind hiſtoriſch nicht unwichtig, nur hat ſich der Verfaſſer bei der Entzifferung wieder einige kleine Freiheiten erlaubt, auch iſt bei Auflöſung des Lautenſtückes von Hans Judenkunig: „das liebe Elslein", zu bemerken vergeſſen worden, daß dieſe Notirung der ſogenannten „älteren deutſchen Tabulatur" angehört. Sanft gibt Hr. Ambros noch andere bereits vorhandene Melodien und macht durch Wort und Beiſpiele klar, wie die urſprünglichen Volkslieder von den Lautenkompaniſten und Vokalkonſetzern benutzt und in der verſchiedenſten Art und Weiſe umgemodelt, reſpektive für den mehrſtimmigen Satz nutzbar gemacht worden ſind. Vom Volksliede geht der Verfaſſer zum letzten Abſchnitt des erſten Buches über, nämlich zur „Muſik der geiſtlichen Schauſpiele", durch deren Behandlung unſer Verfaſſer unbedingt mehr leiſtet, als bisher in deutſchen Muſikgeſchichten überhaupt geleiſtet iſt. Seine Quellen ſind hauptſächlich die beiden Spezialwerke: Mone, „Schauſpiele des Mittelalters aus Handſchriften herausgegeben und erklärt 2 Bände" und Couſſemaker, „Drames liturgiques du moyen âge. Rennes 1860." Die gedrängte Behandlung iſt um ſo werthvoller, als der Verfaſſer mit logiſcher Folgerichtigkeit entwickelt, wie aus den geiſtlichen Dramen durch Einmiſchung komiſcher Epiſoden das wirkliche Volksdrama hervorgegangen iſt. Zum Beweiſe, wie bei dieſen derbkomiſchen Scenen wirkliche Volkslieder, reſpektive Gaſſenhauermelodien geſungen wurden, führt Hr. Ambros ein Lied aus einem Codex des 13. Jahrhunderts auf der Prager Univerſitätsbibliothek an, in welchem die Epiſode mit dem Salbenkrämer, der den zum Grabe des Herren eilenden Frauen ſeine Waare anbietet, zur ſelbſtändigen Poſſe verarbeitet iſt. Auch gibt er von dem altfranzöſiſchen Liederſpiel eine richtige Charakteriſtik, wobei er das Liederſpiel „Robin et Marion" von Adame de la Hale kurz und treffend mit den nöthigen Notenbeiſpielen analyſirt.

Hierauf folgt das zweite Buch, enthaltend „die Entwickelung des geregelten mehrſtimmigen Geſanges".

Hr. Ambros folgt im erſten Abſchnitt ganz den Entwickelungen, wie ſie Couſſemaker in ſeiner „Histoire de l'harmonie au moyen âge" dem franzöſiſch leſenden Publikum geboten hat. Bei Erklärung einiger theoretiſcher Fragen über Stimmführung des 12. und 13. Jahrhunderts kommt er nun auf die Regel, daß man Quinten in der Gegenbewegung unbedenklich erlaubte, wobei er ſagt, es ſei dies „ein neuer Beweis für das damals ſchon ſtillſchweigend angenommene Verbotgeſetz der Folge zweier vollkommenen Konſonanzen in gerader Bewegung", und er fügt hinzu, „es ſei dies freilich ein Geſetz, an das ſich die Praktiker nicht banden und das erſt im 14. Jahrhundert ausdrücklich anerkannt und ausgeſprochen wurde". Wir wollen hier bemerken, daß von Johann de Muris zu Anfang des

14. Jahrhunderts das Verbot der vollkommenen Konsonanzenfolge bei Erklärung des Diskantus unwiderleglich ausgesprochen worden ist. Indem er sagt (Gerbert, Scriptor. III, S. 306), „man müsse wissen, daß der Diskantus den Anfang und das Ende durch eine vollkommene Konsonanz erhalten müsse. Ebenso müsse man zwei vollkommene Konsonanzen beim Aufsteigen und Absteigen, so viel man könne, vermeiden. Zwar komme es ausnahmsweise (licentialiter) einmal vor, daß man zwei Quinten mit der Terz, zwei Oktaven auf dieselbe Weise ꝛc. setzen könne; doch fügt er ausdrücklich hinzu, man müsse es im Discantus nicht setzen, außer wenn man es schlechterdings nicht vermeiden könnte (non debet poni in discantu, nisi dum evitari non potest). Derselbe Schriftsteller kennt Hucbald, Oddo, Guido und andere, er weiß aber nichts davon, daß man je früher überhaupt parallele Quinten zugelassen habe, wie man überhaupt keinen einzigen Anhaltspunkt für diese so lange Zeit angenommene Ansicht in irgend einem alten Theoretiker finden kann; im Gegentheil wissen wir jetzt bestimmt, daß seit Anbeginn der Polyphonie parallele Quinten für unzulässig gehalten wurden (Ausnahmefälle gelten ja auch in unseren Tagen). — Nach Erledigung dieses Punktes kommt die zweite Frage, ob nämlich die Praktiker mit ihren Tonschöpfungen in so grellem Widerspruch zur Theorie gestanden haben. Wir glauben das ebenfalls nicht. Die Geschichte lehrt uns, daß die Praxis stets der Theorie vorauseilte, und daß die Theorie von der Praxis oder besser vom Genie in der Praxis ihre Gesetze abstrahirte, obwohl die Praktiker mit mehr oder minder Talent natürlich gezwungen waren, die Grenzen der abstrahirten Theorie streng innezuhalten. Wie der berühmteste Theoretiker der Jetztzeit, Moriz Hauptmann, hauptsächlich auf Bach fußt und wie Calvisius seine theoretischen Erörterungen mit Beispielen aus Palestrina, Orlandus ꝛc. belegt, so können wir auch annehmen, daß die von de Muris angeführten Gesetze in der Praxis lange vor ihm Geltung hatten. Und nun sehe man z. B. die von Kiesewetter und Anderen mitgetheilten Chansons von Adam de la Hale (1280), dem unmittelbaren Vorläufer des Marchettus von Padua und des Johann de Muris, oder man nehme Einsicht in angeblich jener Zeit zugehörige Gesänge, welche Coussemaker mittheilt; dann wird man allerdings finden, daß diese Proben gerade das Gegensätzliche zu den theoretischen Gesetzen enthalten. Die Sache liegt aber jedenfalls an unseren Entzifferern. Heinrich Bellermann weist schon nach, wie Kiesewetter zuweilen falsche Faksimile's gegeben hat, ebenso widerlegt er Fétis in Bezug auf Mensuralentzifferung. Sonst ist aus der neueren Zeit nur Coussemaker zu nennen, der aus dieser frühen Epoche Beispiele mit Entzifferungen nach Danverger's Faksimilirverfahren beigebracht hat. Wie wir schon oben beweisen mußten, daß Coussemaker als Uebersetzer durchaus nicht zuverlässig ist, so scheint er uns auch als musikalischer Paläograph oft willkürlich und in Bezug auf die Regeln für die Mensuralnoten jener Zeit inkonsequent verfahren zu haben. Es ist uns leider noch nicht gelungen, (wie auch in der Jetztzeit überhaupt keinem deutschen Historiker), Notenmanuskripte aus jener Zeit zu erlangen und persönlich einzusehen; durch das Studium der verschiedenen Werke über diese Materie hat sich uns aber die Ueberzeugung aufgedrängt, daß hier die Spezialforschung noch ganz andere Resultate zu Tage fördern dürfte, als es bisher von den wenigen ihrer Bestrebungen wegen hochachtbaren Männer geschehen ist. Wie schon gesagt, glaubt Hr. Ambros seinem französischen Vorgänger Coussemaker auf's Wort und druckt alle Beispiele aus dessen Werke ab, wobei wir unserem Verfasser die Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, daß er hier seine allerdings jedermann zugängliche Quelle gewissenhaft angibt; nur das zweistimmige Beispiel, Seite 317, erwähnt er nach seinem Codex angeblich aus dem 12. Jahrhundert, obgleich dieselbe Angabe und Entzifferung in Coussemaker's Monumenten als Nr. 23 zu finden ist.

Sodann kommt Hr. Ambros auf die Mensuralmusik und den eigentlichen Kontrapunkt, in welchem Abschnitt er hauptsächlich die Schrift Heinrich Bellermann's: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts" (nicht „des Mittelalters" wie Hr. Ambros, Seite 367 irrig angibt) benutzt. In dieser Schrift sind ebenfalls sehr werthvolle Notizen über die Mensuraltheorie des 13. und 14. Jahrhunderes zu finden, weßhalb wir es für nicht wohl gerechtfertigt halten, daß Hr. Ambros den Namen Bellermann's ein paar Mal beiläufig erwähnt. Die Verdienste Bellermann's hätten schärfer hervorgehoben werden müssen, da sich Hr. Ambros ja meistentheils auf ihn stützt und einige Stellen aus H. de Zeelandia und einigen anderen Autoren keine wesentlichen Bereicherungen bieten. Daher glauben wir hier aussprechen zu müssen, daß von allen Schriftstellern über Mensuralmusik Heinrich Bellermann in der Gegenwart derjenige ist, welcher die auch jetzt noch in manchen Punkten nicht ganz voll-

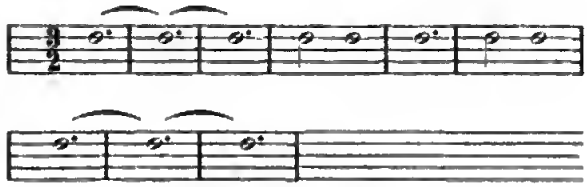
Digitized by Google

ſtändig aufgehellte Materie mit hiſtoriſcher Gewiſſenhaftigkeit und, ſoweit die Quellen zureichten, auch mit ſicherem Verſtändniß betrachtet hat. Die bisherigen Leiſtungen von Fétis, Couſſemaker und Anderen können mit den Reſultaten Bellermann's gar nicht in Vergleich geſetzt werden, und hätte letzterer dieſelben Hilfsmittel, d. h. dieſe Menge von Manuſkriptwerken beſeſſen, wie die erſtgenannten Schriftſteller, ſo würde noch eine ganz andere That vorliegen, deren fruchtbringende Vollendung von der Zukunft zu erwarten iſt. In manchen Punkten ſind wir auch von Bellermann ein wenig abweichender Meinung, z. B. in Bezug auf das Notenbeiſpiel, welches Hr. Ambros, Seite 366, aus dieſem Autor zitirt. Da wir hier den alten Notendruck nicht anwenden können, ſo denke man ſich eine Notenfolge von einer Longa, zwei Semibreves, einer Brevis, zwei Semibreves und einer Longa. Nun iſt hierauf die ſchon oben angegebene Regel zu beachten: ſtehen zwei Semibreves zwiſchen zwei Longae, oder zwiſchen einer Longa und Brevis oder auch umgekehrt, ſo gilt die erſte Semibrevis den dritten Theil eines Tempus (d. i. einer Brevis); die andere aber zwei Theile eines Tempus. Nun löſt Hr. Ambros nach Angabe Bellermann's ſo auf:

und fügt Bellermann's Worte hinzu: „Dieſe dreitheilige Untereintheilung der Brevis hatte jedenfalls für die Ausführenden große Schwierigkeiten und iſt gewiß in der Praxis anders geweſen; man würde dadurch ſtets einen neuntheiligen Takt erhalten haben, den wir nicht den Anfängen der Muſik beimeſſen können, beſonders wenn durch die Alteration der zweiten Brevis (?) Rhythmen, wie in dem obigen Beiſpiele entſtehen". Zuerſt iſt zu bemerken, daß Hr. Ambros den Druckfehler bei Bellermann in Bezug auf die Brevis unberichtigt abgeſchrieben hat; denn die Brevis iſt nicht alterirt, ſondern die zweite Semibrevis. Zweitens iſt das Beiſpiel für unſer Auge unbequem und mit nicht ſcharfer Beobachtung des antiken Verhältniſſes der Brevis zur Longa aufgelöſt worden; denn die Longa hat hier drei vollkommene Breves.

Die gegebene Auflöſung □· 𝅝· zeigt aber nur eine vollkommene Brevis = 𝅝· und den Werth von drei unvollkommnen Breves □· = 𝅝 𝅝 𝅝. Die Longa ſoll aber drei vollkommene Breves haben = 𝅝· 𝅝· 𝅝·.

Da nun von der Brevis das Tempus beſtimmt und dieſelbe in dieſer früheren Zeit der Menſuralmuſik für die letzte theilbare (d. h. in Semibreves) Note gehalten wurde, ſo gilt alſo das Brevis-Tempus = drei Semibreves = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Das Beiſpiel läßt ſich daher nach der oben angegebenen Stellung der alten Noten für unſer Auge bequem ſo auflöſen:



Auf dieſe Weiſe entſtehen ganz einfache, leicht zu ſingende Rhythmen, und machen wir uns klar, daß das muſikaliſche Auge der Alten ebenſo an die Zuſammenſetzung ihrer Notenfiguren gewöhnt war, wie das unſ'rige an Taktſtriche und Bindebogen im Verhältniß zu den modernen Noten, ſo wird man ſich vollſtändig überzeugen, daß in der Praxis damaliger Zeit ein in oben angegebener Weiſe notirter Satz keine Schwierigkeiten gemacht haben kann. Uebrigens iſt in Bezug auf Figuralmuſik das ſo bedeutende und äußerſt ſeltene Werk von Franchinus Gaſor: „Practica musica" Mailand 1496 von Hrn. Ambros nicht eingehend genug benutzt worden, da ihm manche darin enthaltene Vergleichungspunkte entſchieden entgangen ſind. Im Allgemeinen iſt überhaupt zu ſagen, daß Hr. Ambros wohl verſchiedene Zitate aus den Menſuraliſten zuſammen getragen hat; das rein Theoretiſche ſteht jedoch im Hintergrunde, wogegen das äußerlich Bibliographiſche in den Vordergrund geſetzt iſt. Dazu kommt eine durchaus unglückliche, den Leſer verwirrende Ordnung. Weit klarer, inſtruktiver und ſomit auch nützlicher würde dieſer ſo wichtige Gegenſtand hervorgetreten ſein, wenn der Verfaſſer eine ſo kurz als möglich gefaßte Quellenbibliographie in chronologiſcher Ordnung dem rein Theoretiſchen vorangeſchickt und dann dieſe Ordnung feſthaltend das geſammte Gebiet der Menſuraltheorie vor dem 16. Jahrhundert mit Hervorhebung der Hauptregeln in inſtruktiver Weiſe dargelegt hätte (wie es auch von Bellermann mit dem 15. und 16. Jahrhundert geſchehen iſt), welche Aufgabe freilich ſehr ſchwierig und zeitraubend, aber auch dankbar geweſen wäre. So kann die vorliegende, faſt planlos zu nennende Sammlung verſchiedener den Gegenſtand berührender Citate für die Entzifferung von Muſikwerken aus jener Zeit nur we-

Digitized by Google

nig Nutzen gewähren. Interessant ist Alles geschrieben, aber weder mit wissenschaftlicher Ordnung noch mit praktischer Nützlichkeit. Eine Geschichte der gesammten Mensuraltheorie soll also noch geschrieben werden, wo dann die in praktischer Darstellung aufgeführten Fakten hauptsächlich den ihrer Zeit angehörigen Quellenschriften entnommen werden müßten. Dabei dürfte nicht zu vergessen sein, alle durch instruktive Analyse gewonnenen Resultate in übersichtlichen Notentabellen mit Beifügung der kurzgefaßten Regeln für den Gesammtüberblick aufzuführen und alle wichtigeren lateinischen Zitate zugleich in deutscher Uebersetzung zu geben, wie es bereits Heinrich Bellermann angebahnt hat. Dadurch würde auch bei praktischen Musikern Interesse geweckt und ihnen die Möglichkeit geboten werden, ältere noch nicht entzifferte Musikwerke verstehen und in moderne Partitur bringen zu lernen.

Im letzten Abschnitt: „Die Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges", sucht Hr. Ambros durch Eingehen auf die politischen Verhältnisse und Kulturzustände des 13., 14. und 15. Jahrhunderts mit Rücksicht auf noch frühere Zeiten darzuthun, wie nothwendigerweise in Frankreich die Kunst sinken und in den Niederlanden dagegen zu hoher Entfaltung kommen mußte; wie ferner zwar auch in Italien ähnlich wie in den Niederlanden die Ansätze zu künstlerischer Entwickelung in jener Zeit gefunden werden können, daß aber durch die blutigen Fehden italienischer Kommunen dergleichen Ansätze nicht zum weiteren Ausbau kommen konnten. Auch England konnte sich nach dem Tode Eduard's III. nicht zu jener musikalischen Höhe emporschwingen, wie sie bald in den Niederlanden zur Zeit des Dufay und Binchois gefunden wird, weßhalb also die Niederlande als Grundsitz der ausgebildeteren Harmonie, des Rhythmus, der Form, kurz des ganzen Tonsatzes anzusehen sind.*) Die Darstellung des Verfassers ist hier ebenso brillant und geistvoll, wie die Entwickelungen in Bezug auf Form des Tonsatzes belehrend und logisch richtig ausgeführt sind, wobei die Mittheilung der zweistimmigen Komposition H. de Zeelandia's aus einem Codex der Prager Universitäts-Bibliothek noch besonders hervorgehoben werden muß. Vom Haupte der ersten niederländischen Schule, Wilhelm Dufay, gibt er richtig an, daß vor Kiesewetter und Fétis von Geschichtsschreibern in modernen Sprachen wie Burney, Hawkins, Forkel ꝛc. keine Kompositionen jenes niederländischen Tonsetzers veröffentlicht worden seien, ja daß man nicht einmal gewußt habe, welche Bedeutung ihm zuerkannt werden müsse. Die Angaben des Hrn. Ambros stützen sich hauptsächlich auf jene erstgenannten Geschichtsschreiber, und von Kiesewetter bemerkt er besonders, er habe durch seine Verbindung mit Baini vermocht, was für andere Sterbliche beinahe eine Unmöglichkeit sei, nämlich aus dem Archiv der päpstlichen Kapelle Kompositionen von Dufay, Faugues, Eloy u. s. w. in Abschrift zu erhalten". Dies erscheint auch uns als ein großes Wunder, da uns nicht einmal gestattet wurde, die Kölner Kirchenarchive und die erzbischöfliche Bibliothek in Augenschein zu nehmen, obgleich wir guten Grund hatten, zu vermuthen, daß daselbst Kompositionen aus dem 14. bis 17. Jahrhundert in Originalnotirung zu finden seien. In der Beurtheilung Dufay's ist Hr. Ambros durch Einsicht in einige Kompositionen desselben durchaus selbständig, wogegen er bei dem zeitgenössischen Meister Egydius Binchois zu fremden Urtheilen greift, wie er auch gewissenhaft angibt, und namentlich muß Fétis mit allen auch noch unerfüllten Versprechungen herhalten. Neben jenen beiden Meistern nennt er die vorzüglichsten Zeitgenossen in den Niederlanden, wonach England und Deutschland als in dieser Periode noch nicht besonders fruchtbar geschildert werden, wohingegen sich in Italien ein etwas regeres Leben zeigte, welche Schilderungen ihrem faktischen Inhalte nach, aber mit anderen Worten, bereits von Forkel, Kiesewetter und Fétis gegeben worden sind. Das 16. Jahrhundert wird von Hrn. Ambros auch schon angedeutet, und wir hoffen im 3. Bande seiner Geschichte der Musik „die voll ausgearbeitete Statue" im Gegensatze zu dem „aus dem Rohesten ausgehauenen Steinbild", (wie der Verfasser sagt) recht genau beschrieben zu finden. Auch hoffen wir dann einer genauen Berücksichtigung des theoretischen Materials zu begegnen, da die vorläufig angeführten Verwandlungen des f in fis, des c in cis ohne Erörterungen der Tonarten als nicht genügend erscheinen. Ueber diese Verwandlungen gibt uns Calvisius in seinem 3. Theile der „exercitatio prior" mit besonderer Berücksichtigung der Orgeln interessanten Aufschluß. Seine Mittheilungen versparen wir uns auf eine andere Zeit und geben nur den Titel des beregten Theiles: „ad quam clavem in organo pneumatico, in templis usitato, quilibet modus cantari debeat vel possit."

*) Dies hat auch schon Kiesewetter ausgesprochen; einige Vergleichungsmomente haben wir bei Anlaß des Shakespeare-Jubiläums in den „Recensionen" Nr. 17 des vorigen Jahrgangs zu geben versucht.

Digitized by Google

Zum Schluß faſſen wir unſer Urtheil in die wenigen Worte zuſammen, daß uns zwar dieſer zweite Theil der Muſikgeſchichte des Hrn. Ambros weit vollkommener als der erſte erſchienen iſt, daß wir aber in den einzelnen Perioden eine größere Durcharbeitung des Stoffes, ein ruhigeres Feſthalten der Chronologie und eine erſchöpfendere Analyſe des theoretiſchen Fundamentes erwartet hätten. Vom rein wiſſenſchaftlichen Standpunkt aus betrachtet, ſind auch die ſelbſtändigen Forſchungen noch zu gering, um das Werk unter diejenigen zu ſtellen, welche den höchſten Anforderungen der Wiſſenſchaft Genüge leiſten. Es bleibt größtentheils eine recht tüchtige Kompilation aus bereis in neueren Werken dargelegtem und erörtertem Material. Unter den Muſikgeſchichten aus neueſter Zeit (Reißmann, Schlüter) nimmt aber das Werk des Hrn. Ambros, ſoweit es vorliegt, die entſchieden vornehmſte Stellung ein, wobei noch die glänzende Behandlung der deutſchen Sprache, durch welche unſer Verfaſſer in den weiteſten Kreiſen vollſtändige Siege erfechten wird, beſonders anerkannt und hervorgehoben werden muß. Auch die Muſikbeilagen von Wilhelm Dufay, Binzenz Faugues, Anton Busnois, Heyne, John Dunſtable, Firmin Caron, wo Hr. Ambros ſich auch einmal in ſelbſtändiger Herſtellung einer Partitur verſucht, werden ſtrebſamen und der Geſchichte zugewandten Muſikern gewiß das lebhafteſte Intereſſe abgewinnen.

Die königliche Bühne in Berlin. 1864—1865.

I. Ueberſicht.

♂— Die General-Intendanz der k. Schauſpiele legte mit dem 1. Juni 1865 ihr vierzehntes Verwaltungsjahr zurück, das, obgleich durch die empfindlichſten Verlegenheiten heimgeſucht, dennoch gegen das vorangegangene eine prononcirtere Thätigkeit in Schauſpiel, Oper und Ballet entwickelte. Verdient dieſe friſchere Thätigkeit ein ungeſchmälertes Lob, ſo müſſen andererſeits die oft recht ernſten Verlegenheiten, die über die k. Bühnen-Verwaltung hereinbrachen, meiſt als „ſelbſtverſchuldete“ bezeichnet werden, deren Urſachen lediglich aus einem Grundübel entſprangen, nämlich: daß es der k. Intendanz immer noch nicht glücken wollte, ein wirklich künſtleriſches Enſemble in Schauſpiel und Oper zu ermöglichen. Das Ballet ſelbſt ward im verfloſſenen Jahre faſt in Mitleidenſchaft gezogen.

Das klaſſiſche Schauſpiel *), durch das 20malige Auftreten Dawiſon's gefördert, erhielt eine freundliche Beachtung: Shakeſpeare: „König Johann“ 4 Mal, „Hamlet“ 5 Mal, „Othello“ 4 Mal, „Richard III.“ 8 Mal, „Der Kaufmann von Venedig“ 3 Mal, „Romeo und Julia“ 3 Mal, „Lear“ 1 Mal, „Macbeth“ 2 Mal, „Julius Cäſar“ 1 Mal, „Die Widerſpenſtige“ 2 Mal, „Heinrich IV“. 1 Theil 2 Mal, „Der Sommernachtstraum“ 1 Mal, „Komödie der Irrungen“ 6 Mal, „Was ihr wollt“ 6 Mal. Leſſing: „Emilia Galotti“ 2 Mal, „Nathan“ 6 Mal, „Minna von Barnhelm“ 1 Mal. Schiller: „Die Räuber“ 2 Mal, „Fiesko“ 2 Mal, „Die Jungfrau von Orleans“ 2 Mal, „Wilhelm Tell“ 2 Mal, „Wallenſteins Tod“ 2 Mal, „Don Karlos“ 3 Mal, „Kabale und Liebe“ 1 Mal, „Maria Stuart“ 10 Mal, „Wallenſteins Lager“ 2 Mal. Goethe: „Fauſt“ 4 Mal, „Clavigo“ 3 Mal, „Iphigenia“ 2 Mal. Calderon: „Das Leben ein Traum“ 4 Mal. Moreto: „Donna Diana“ 3 Mal. Molière: „Tartüffe“ 2 Mal. Kleiſt: „Prinz von Homburg“ 1 Mal. Am meiſten kamen ferner ins laufende Repertoir: Birch-Pfeiffer: „Königin Bell“ 11 Mal, „Die Marquiſe von Villette“ 4 Mal, „Die Grille“ 1 Mal, „Dorf und Stadt“ 2 Mal, „In der Heimat“ 11 Mal, „Eine Familie“ 1 Mal, „Mutter und Sohn“ 2 Mal. Kotzebue: „Die Unglücklichen“ 19 Mal, „Der Verſchwiegene wider Willen“ 2 Mal, „Der gerade Weg der beſte“ 6 Mal. Benedix: „Störenfried“ 2 Mal, „Ausreden laſſen“ 7 Mal, „Ein Luſtſpiel“ 6 Mal, „Dienſtboten“ 8 Mal. Brachvogel: „Narziß“ 4 Mal, „Prinzeſſin Montpenſier 16 Mal. Heyſe: „Hans Lange“ 20 Mal. Unter den Novitäten — faſt die Hälfte einaktig — ſprachen vornehmlich Heyſe's „Hans Lange“ und Brachvogel's „Prinzeſſin Montpenſier“ an. Außer Goethe's „Clavigo“ dürfen die Neueinſtudirungen kaum als eine Bereicherung des Repertoirs angeſehen werden. Roquette's Luſtſpiel: „Ein deutſcher Feſtkalender“ blieb nach der Leſeprobe liegen.

In Betreff des Künſtler-Perſonals erhält ſich das ſeit Jahren beſonders in dieſen Blättern zu Ehren des k. Inſtituts geſtellte Verlangen: eine gründliche Reorga-

*) Das Schauſpiel ſchloß in dieſem Jahre mit: „Der große Kurfürſt“; die Oper mit „Der Freiſer“: Das Ballet mit: „Blick und Block“

miſation anzubahnen, ungeſchwächt, und nachdem von allerhöchſter Stelle gleichfalls ernſtlich darauf hingewieſen, dürfte vielleicht die k. Verwaltung geneigt ſein, dieſe gerechte wie billige Forderung zu berückſichtigen. Dieſe Forderung iſt eine rein objektive und eine durch unumſtößliche Thatſachen erhärtete; dieſelbe ſchließt kein etwaiges Uebelwollen gegen die k. Intendanz in ſich, enthält keine in der Kunſtpraxis unausführbare Ideen, iſt frei von gefährlich einſeitiger Anſchauung, nur das große Kunſt-Ganze ſtets im Auge beholtend: „Die Sache will's", die Soche will's"! Auch ſteht dieſe unermüdlich immer wieder anſtouchende Forderung mit den loyalen Wünſchen des Publikums uud der „unobhängigen" Preſſe in beſtem Einklang; denn die Lücken, ſo heißt es z. B. in einem längeren das k. Schauſpiel beſprechenden Aufſatz der Berliner „B. Ztg". vom 27. November 1864, welche die Zeit und unſer aller Meiſter, der Tod, in die Reiheu unſerer Künſtler geriſſen hot, ſiud theils mit Mittelmäßigkeiten ausgefüllt, theils gar nicht beſetzt worden. An Rott's Stelle iſt Hr. Koiſer getreten, die Viereck ſoll durch Fr. Kierſchner, die Crelinger durch Fr. Jachmann erſetzt werden und das Rollenfach, dos einſt eine Charlotte v. Hagn, eine Ctara Stich bekleidete, befindet ſich in den Händen von Frl. Auguſte Taglioni. Für Fr. Liedtcke fehlt es noch immer an jedem Erſatz und ebenſo iſt das eigentliche Rollenfach des Hrn. Heudrichs: Tell, Götz, Egmont ohne Vertretung, *) denn es heißt die Grenzen ſeines ſchätzbaren Talents erheblich verkennen, wenn man die Löſung derartiger Aufgaben Hrn. Berndal überträgt. Was an tüchtigen Kräften vorhonden iſt, gehört einer früheren Periode on, durch alle Engogements aber zieht ſich, wie ein rother Faden, das Beſtreben, nur ja nichts aufkommen zu laſſen, was über das Niveau der Mittelmäßigkeit emporragte. Wir wiſſen in der That nicht, ob es Mangel on Urtheilskroft, ob es böſer Wille iſt, daß man ſeitens der Theaterverwaltung ſeit Jahren alles Mögliche gethan hat, die künſtleriſche Leiſtungsfähigkeit des Schauſpielperſonals zu verringern nnd auf einen ſo niedrigen Durchſchnitt herabzudrücken, daß am Ende in der That Darſteller von der Bedeutung des Hrn. Kaiſer nud des Frl. Taglioni in dieſer Umgebung einen hervorragenden Platz einnehmen. Wir wiſſen nicht und wollen nicht wiſſen, welche Couliſſen-Geheimniſſe den Abgang eines Künſtlers, wie Hendrichs, veranlaßt haben, was zu der Protektion den Anlaß gibt, deren ſich die Mittelmäßigkeiten unſeres weiblichen Perſonals erfreuen, aber das eine wiſſen wir, daß die Mißſtimmung über die gegenwärtigen Leiſtungen des Schauſpiels eine allgemeine iſt. Es iſt gar ſo leicht, das Publikum an das Schlechtere zu gewöhnen, wenn man ihm die Gelegenheit entzieht, das Beſſere zu ſehen; allein trotz alledem iſt unſerer Theaterverwoltung dieſes Experiment nicht gelungen. Trotz des geſteigerten Bedürfniſſes für theatraliſche Unterholtung hat ſich in dieſem Jahre der Beſuch des Schauſpielhauſes in gonz auffallender Weiſe vermindert, und ſelbſt bei ſolchen Stücken, die ſonſt erfohrungsgemäß ſtets vor ausverkauften Häuſern geſpielt werden, wie beiſpielweiſe „Tell", „Fauſt" u. ſ. w., iſt in dieſem Jahre der Billetverkauf ein ſo geringer, daß ungeachtet des Aufgebots zahlreicher Freiſchärler ſich in dem Anblick des Houſes der troſtloſe Eindruck der künſtleriſchen Leiſtungen der Bühne reflektirt.

Sollten denn nun die Abgänge der Damen Pellet, Liedtcke, Crelinger und des Hrn. Hendrichs, dann die im verfloſſenen Jahre hinzugetretenen: Fr. Werner, Fr. Birch-Pfeiffer, Hr. Landvogt, keinen wirklich künſtleriſchen Erſotz nothwendig machen? Dieſe wichtige Frage ſei wiederholt der k. Intendanz zur Beherzigung empfohlen, da ihre ſachgemäße Erledigung einen neu beledenden Reiz auf die Entwickelung des rezitirenden Dramo's erzeugen müßte; zumal an dem ehrlichen Willen nicht gezweifelt werden ſoll, das Berliner Schouſpiel wieder anf eine Stufe der „früheren Glonzzeit" zu erheben.

Die kloſſiſche Oper fand ihren Höhepunkt in Mozart: „Don Juan" 9 Mal, „Die Zonberflöte" 7 Mal, „Figoro's Hochzeit" 8 Mol, „Cosi fan tutte" 4 Mol; Beethoven: „Fidelio" 5 Mal; Gluck: „Orpheus" 2 Mal; Cherubini: „Der Waſſerträger" 1 Mol; Méhul: „Joſeph in Aegypten" 1 Mal; Weber: „Der Freiſchütz" 5 Mal, „Oberon" 5 Mal, „Euryanthe" 4 Mol; Spohr: „Jeſſondo" 2 Mal. Am häufigſten füllten dos Repertoir: Auber: „Die Stumme" 5 Mol, „Die Geſandtin" 3 Mal, „Der Feenſee" 7 Mal, „Der ſchwarze Domino" 4 Mol, „Fra Diavolo" 10 Mal, „Der Mourer" 4 Mal; Verdi: „Troubadour" 6 Mal, „Violetta 6 Mal, „Rigoletto" 4 Mal; Meyerbeer: „Hugenotten" 4 Mol, „Prophet" 4 Mal, „Robert" 6 Mal, „Das Feldloger in Schleſien" 2 Mal; Gounod: „Morgorethe" 15 Mal. Die Novitäten nnd viele Neueinſtudirungen hatten im Gonzen

*) Hr. Hendrichs hat ſich leider theilweiſe durch eigene Schuld unmöglich gemacht. Der zu deſſen Nachfolger erkorene Hr Landvogt fiel einem ihm ungünſtigen Repertoir zum Opfer.

einen leidlichen Erfolg, und war derſelbe nicht nachhaltiger, ſo liegt das weniger an den gewählten Tonwerken oder an dem Geſang und den Stimmen der Sänger und Sängerinnen, als vielmehr an dem allzu geringen „künſtleriſchen Fond“, mit dem dieſelben ihre dramatiſch muſikaliſchen Aufgaben dem Publikum zur Anſchauung bringen. Auf dem Gebiete der Oper traten die Verlegenheiten grell hervor; mußte doch ſogar Frl. Döllinger die Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ (11. Juni 1865) ſprechen. Eine echte Geſangs-Heroine (Frl. Lucca iſt und bleibt eine erſte Soubrette) und ein Heldentenor fehlen ſeit Jahren. Die oft nicht wähleriſchen Verſuche, jene Fächer gebührend zu beſetzen, riefen z. B. bei dem einmaligen Gaſtſpiel des Hrn. Severini als Manrico in „Troubadour (10. Dezember 1864) den Unwillen des Hauſes in ſo hohem Grade hervor, daß der Sänger abtreten und durch einen andern erſetzt werden mußte. Wie wenig man darauf bedacht war, bei etwaigen Hinderniſſen eine Oper in Reſerve zu halten, beweiſt, daß, als Hr. Coloman Schmid den Tannhäuſer (4. Oktober 1864) zu ſingen verhindert war, das Opernhaus geſchloſſen wurde. Für die verſtorbene Sängerin Frl. de Ahna *) hat noch kein genügender Erſatz gefunden werden können. Der Gaſtrollen-Cyklus des Frl. Artôt und des Hrn. Niemann **) bildete den Glanzpunkt der Opernſaiſon. Fr. Köſter eröffnete ihr Ehren-Gaſtſpiel nicht wieder.

Das Ballet brachte am häufigſten in's Repertoir: P. Taglioni: „Flick und Flock“ 13 Mal, „Sardanapal“ 15 Mal, „Ellinor“ 6 Mal u. ſ. w., d'Auberval: „Das ſchlechtbewachte Mädchen“ 11 Mal. Die vorgeführte Novität („Sardanapal“) und die beiden Neueinſtudirungen wurden beifällig aufgenommen, obgleich ſie keine lange Lebensdauer zu verſprechen ſcheinen. Dem Gaſtſpiel der Fr. Petipa trug man wieder einen verdienten Beifall entgegen, und ließ deren Erſcheinung den Mangel einer erſten Tänzerin am hieſigen Ballet ſtärker empfinden.

Gegen die Steigerung der Eintrittspreiſe proteſtirte das Publikum anfangs mit Entſchiedenheit, eine erbitterte Aufregung machte ſich bei Novitäten, Gaſtſpielen u. dgl. Luſt und die Kaſſenrapporte ſanken. Gab es ſtichhaltige Gründe zur Berechtigung einer ſolchen Preisſteigerung? Kaum. Die erhöhten Eintrittspreiſe, ſo unſcheinbar ſie ſich auch zur Geltung zu bringen bemühten, ſind eine unverblümte Mehrforderung, da die k. Verwaltung eben mehr braucht als früher. Unter der Leitung Küſtner's belief ſich die Jahreseinnahme auf 200—210,000 Thlr., zu der noch der Zuſchlag einer k. Subvention von 150,000 Thlr. jährlich kam. Hiernach betrug der durchſchnittliche Einnahme-Etat: 350,000 Thlr. Die einzelnen außerordentlichen Jahreszuſchüſſe ſtiegen von 8—40,000 Thlr. Nimmt man gleichfalls den Einnahme-Etat von 350,000 Thaler bei der jetzigen Verwaltung an, ſo verbrauchte ſie in 14 Jahren die Summe von 4,900,000 Thlr. Wie hoch die etwaigen außerordentlichen Zuſchüſſe in dem genannten Zeitraum angenommen werden können, läßt ſich natürlich nicht mit Beſtimmtheit angeben; jedenfalls beweiſt aber die angezogene Plusmacherei, daß der Verwaltung abſolut nicht mehr die Mittel zur Verfügung waren, um Ein- und Ausgabe jährlich balanciren zu laſſen. Zur Begründung ihrer Mehrforderung hielt die k. Intendanz eine Klarlegung ihrer Finanzlage nicht für geeignet, ſondern ſie dekretirte ſie ganz einfach, weil, wie ſie ſich ausdrückte, „die Eintrittspreiſe zu den geſteigerten Gagen und ſonſtigen Ausgaben durchaus nicht mehr in richtigem Verhältniß ſtanden“. Auf derlei viel- und nichtsſagende Argumente hin läßt ſich freilich eine Schraube ohne Ende anſetzen. Vom Publikum erfolgte indeß im Ganzen kein „Non possumus“, es ſträubte ſich wohl ein wenig, doch es zahlte zuletzt nothgedrungen die unliebſame Mehrforderung. Es pflegt als eine Ehrenſache zu gelten, daß man bei etwaigen Erhöhungen von Preiſen damit zugleich eine Gegenverpflichtung übernimmt. Glaubte alſo die k. Intendanz durch ihre Eintritts-Erhöhung die geſteigerten Gagen und „ſonſtigen Ausgaben“ in ein „richtiges Verhältniß“ bringen zu müſſen, ſo entzog ſie ſich damit ſelbſtverſtändlich nicht der Ehrenpflicht, dafür nun auch den Werth der „künſtleriſchen Gegenleiſtung“ in ein gleich „richtiges Verhältniß“ zu ſetzen. Das wenigſtens möge die Zukunft erkennen laſſen! Leider trifft die obige Preis-Erhöhung zumeiſt die gebildete Klaſſe, der damit mehr denn je der Genuß des Theaters verkümmert iſt. Wenn ſo gerne auf den hohen Theater-Eintritt in Paris, London und Petersburg hingewieſen wird, ſo möchte das auf Berlin ſchon deshalb weniger Anwendung finden können, weil

*) Frl. de Ahna trat zum erſten Male am 2. September 1859 als Orſini in „Lucrezia Borgia“ auf. Vom 1. Jänner 1860 beim Hoftheater engagirt, fand ihr erſtes Debüt daſelbſt am 10 d M. in der Rolle der Oberprieſterin in Spontini's „Veſtalin“ ſtatt. Ihre letzte Partie war die des Siebel in Gounod's am 17. März 1865 gegebener „Margarethe“. Zum letzten Male wirkte Frl. de Ahna als Sängerin in einem am 22. März d. J. bei Hofe abgehaltenen Konzerte.

**) Eine Heiſerkeit Niemann's verkürzte ſein Gaſtſpiel um mehrere Rollen; der Beſuch deſſelben war in letzter Zeit wirklich ſchwächer geworden.

hier nicht eine ſo glänzende Opulenz, wie in den genannten Städten ſich findet.

Unbedingte Anerkennung verdient die k. Intendanz für den oft in blendender Prachtfülle gehaltenen Rahmen, mit dem ſie ſtets Schauſpiel, Oper und Ballet zu umgeben ſtrebt; daß aber das Theater-Agententhum jetzt auf Gaſtſpiele und Engagements an den k. Bühnen Einfluß zu üben vermag, bleibt tief zu beklagen und ſteht mit den früheren Grundſätzen der Intendanz im allerſchroffſten Widerſpruch. Ueber dieſen ſchwarzen Punkt ſchreibt z. B. die Berliner Reform vom 12. Dezember 1864: „Es iſt der Fluch der Könige, von Sklaven bedient zu werden," läßt Shakeſpeare den König Johann ſagen; mit ebenſo viel Recht kann es heißen: „Es iſt der Fluch der Theaterdirektoren, von Theateragenten bedient zu werden," und gerade das hieſige königliche Hoftheater iſt in neuerer Zeit in der Lage, die Wahrheit dieſes Ausſpruchs tief zu empfinden. Mehrere mit koloſſalen Gagen engagirte Sänger, wie Hr. Coloman Schmid, Hr. Adams, benützen ihr hieſiges Engagement, weil das Publikum ihre Leiſtungen einfach zurückweiſt, dazu, um auswärts zu gaſtiren. Verſchiedene Sängerinnen pflegen ebenfalls der Ruhe, weil man es nicht wagen kann, will man nicht vor ganz leerem Hauſe ſpielen, ſie einem zahlenden Publikum vorzuführen. Für das Geld, welches am hieſigen Hoftheater nutzlos aufgewandt wird, ließe ſich ſchon eine ganz reſpektable Geſellſchaft herſtellen, aber unter den jetzigen Verhältniſſen iſt es abſolut unmöglich, auch nur annähernd ein der Stellung und dem Anſehen des k. Hoftheaters entſprechendes Enſemble zu gewinnen. Gegen hohe Gagen läßt ſich, wo wirkliches Verdienſt vorhanden, wenig einwenden; aber wie läßt es ſich rechtfertigen, wenn ganz vollſtändige Anfängerinnen ꝛc. ꝛc. Zum Schluß lautet es dann: Es iſt hohe Zeit, daß es anders wird, wenn das Berliner Hoftheater nicht allen künſtleriſchen Kredit einbüßen ſoll. Das Theater-Agententhum, dies frech-ſervile, höchſt unſittliche, der Kunſt verderbliche und rückſichtslos nur auf ſeinen perſönlichen Vortheil ſpekulirende Element, zur Aufbeſſerung eines Kunſtinſtitutes heranzuziehen, oder deſſen nepotiſtiſchen Einfluß beim Kunſtgeſchäft zu dulden, heißt: den Verfall einer Bühne in Permanenz erklären wollen.

Dresdener Theaterbericht.

Novitäten. — L. Schubert's „Wer iſt der Erbe" — „Die Komödie der Irrungen" — Gaſtſpiele — Weberfeier — Sängerfeſt.

(Schluß.)

P. Mit dem 7. Juni wurden die Vorſtellungen für das Geſammtperſonal in Oper, Schauſpiel und Ballet im k. Hoftheater bis zum 27. Juni geſchloſſen und iſt damit eine kurze Ruhe in Thalia's Tempel eingekehrt, die um ſo erwünſchter ſich erweiſt, als in den letzten Wochen ſelten die Räume des Hoftheaters auch nur leidlich gefüllt waren, trotzdem eine ziemliche Anzahl Gäſte ſich nacheinander hier ablöſten. Es ſcheint die ernſtliche Abſicht der Generaldirektion zu ſein, die fühlbare Lücke eines lyriſchen Tenor's ausfüllen zu wollen, da ſeit Monat April bis Ende Mai die Tenoriſten Gunz, Ferenczy, Hacker, Lukes, Borchers und Müller in ununterbrochener Reihe ſich nacheinander durch ihre Leiſtungen mehr oder weniger glücklich hier bekannt machten.

Daß es bei Hrn. Gunz dieſes Mal wohl kaum auf ein Engagement abgeſehen war, dürfen wir wohl annehmen, da derſelbe in Hannover eine beſonders günſtige Stellung einnehmen ſoll, die man ihm hier wohl kaum bieten würde. Die von dieſem Gaſte vorgeführten Leiſtungen waren dieſelben wie im vorigen Jahre in „Martha, „Poſtillon" und „Barbier von Sevilla".

In Hrn. Ferenczy lernten wir einen Heldentenor kennen, der in den Opern: „Jüdin", „Prophet" und „Tell" einen ſehr lebhaften Beifall ſich erwarb, da die Stimmmittel des Gaſtes nicht unbedeutend ſind, wenn auch die Verwerthung derſelben nicht durchgängig gleich lobenswerth war, denn die Tonbildung erſchien gedrückt und gepreßt und ſomit ohne edle Färbung, ja nicht ſelten von Gaumentönen untermiſcht, wodurch der Klang der Stimme beeinträchtigt, ſelbſt zeitweilig gemein wurde. Würde Hr. Ferenczy in dieſer Beziehung noch ernſte Studien machen, um dieſe Fehler zu beſeitigen, ſo ſtände ihm eine glückliche Zukunft bevor, beſonders wenn er im dramatiſch-deklamatoriſchen Ausdrucke des Geſanges ſeinen Hang zu genrehafter Färbung ablegen und eine tiefere poetiſche Auffaſſung ſeiner Partien ſich aneignen wollte; denn die Auffaſſung verräth Talent und anerkennungswerthe Intentionen, findet aber nicht immer eine genügende Verwendung. Es fehlt eben gründliche Durchbildung in dieſer wie auch in muſikaliſcher Beziehung, in einzelnen Fällen war ſo-

gar die Intonation ſehr ſchwankend. Trotz aller dieſer Ausſtellungen waren die Leiſtungen des Gaſtes doch vor denen ſeiner übrigen Mitkonkurrenten, beſonders in Bezug auf Stimmmittel, jedenfalls die beſten; denn ſelbſt Hr. Borchers, der als Don Ottavio, Joſef und Almaviva gaſtirte, ſteht ihm in letzterer Beziehung nach, da deſſen Stimme des ſchönen hellen Tenorklanges entbehrt, wofür er aber ſich durch korrekte muſikaliſche Wiedergabe ſeiner Partien, wie auch durch ſein Spiel vortheilhaft auszeichnete. Seitdem Hr. Borchers die hieſige Bühne verlaſſen, hat derſelbe weſentlich ſich verbeſſert, ſowohl was Geſang, als was Darſtellung anlangt. Nur was Koloraturgeſang betrifft, hat die Entwickelung nicht gleichen Schritt gehalten, da dieſer weniger deutlich und durchſichtig erſcheint, als man es wünſchen dürfte; allein hierin ſteht wohl das Organ dieſes Sängers hindernd entgegen.

Die drei übrigen Tenoriſten zeichneten ſich durch einen vorwaltenden Gaumenton, ungenügende Auffaſſung ihrer Partien und mangelhafte Darſtellung ganz beſonders aus, und hierin ſtand Hr. Lukes aus Peſt allen andern ſo ſehr voran, daß die Generaldirektion ſchon mit der einen Leiſtung als Manrico ſo vollſtändig von der Unbrauchbarkeit des Gaſtes für die hieſige Hofbühne überzeugt war, daß ihm das Honorar für die beiden andern noch zugeſicherten Rollen zwar gezahlt, aber von ihrer Ausführung abgeſehen wurde. Beſſer in vieler Beziehung waren die Leiſtungen des Hrn. Hacker aus Deſſau, der als Raoul, Fauſt und Floreſtan den muſikaliſch geſchulten Sänger und ſtrebſamen Künſtler bekundete, auch durch den Ton ſeiner Stimme die Befähigung zum lyriſchen Geſange erkennen ließ; allein die ſehr ungleichmäßige Tonbildung, die alle Stufen derſelben vom angenehmen, wenn auch ſchwachen Klang bis zum häßlichſten Gaumenton durchlief, verdarb den Eindruck des Beſſeren in den Leiſtungen ſo, daß auch dieſer Sänger nicht genügte, indem noch hinzukam, daß bei ihm Alles, was Spiel, Mimik und Körperſtellung anlangt, derartig ungenügend war, daß man nicht ſelten durch die Häßlichkeit des Gebotenen geradezu verletzt wurde, was beſonders beim Raoul am meiſten auffiel.

Den letzten der gaſtirenden Tenoriſten, Hrn. Müller aus Frankfurt a. M., hatten wir ſchon Gelegenheit im vorigen Jahre kennen zu lernen und beſprachen damals deſſen Leiſtungen, die weder beſſer noch ſchlechter geworden ſind. — Fragen wir aber nun nach dem Reſultat dieſer Gaſtſpiele, ſo iſt damit noch immer nicht die Frage als gelöſt zu betrachten, da eigentlich nicht einer der Gäſte als Erſatz der bemerkbaren Lücke in dem Perſonal der hieſigen Oper, als wirklicher lyriſcher und Spieltenor betrachtet werden kann. Es verlautet auch noch nichts, daß mit einem oder dem andern der Herren ein Engagement abgeſchloſſen wurde. Außer den genannten Tenoriſten gaſtirte Fr. Caggiati-Tettelbach in der Partie der Rebekka in Marſchner's „Templer und Jüdin". Sie zeigte ſich als gut geſchulte Sängerin mit ſehr anerkennungswerthem Darſtellungstalent, aber mit ſehr ſchwachen Stimmmitteln, die für die Räume des Hoftheaters als nicht ausreichend ſich erwieſen, und deßhalb erzielte auch dieſes Gaſtſpiel nicht den gewünſchten Erfolg. Noch immer fehlt auch im weiblichen Opernperſonal eine jugendliche erſte Sängerin, denn Fr. Bürde-Ney iſt nur noch eine Ruine ihrer früheren Größe, und den übrigen fehlt die geiſtige und phyſiſche Kraft dazu.

In dem Luſtſpiel „Der beſte Ton" verſuchte Frl. Helbig von hier ihren erſten theatraliſchen Gang. Die junge Dame iſt nicht ohne Talent und Bildung, aber die geſtellte Aufgabe war zu hoch gegriffen, um eine völlig genügende Löſung zu ermöglichen.

Mit ſeltener Uebereinſtimmung der Lokalkritik wurde das Gaſtſpiel des Frl. Bandius aus Wien hier mit Recht als bedeutungsvoll hervorgehoben, denn die genannte Dame hat ſeit ihrem erſten Theaterverſuch, den dieſelbe 1859 an dem hieſigen Hoftheater machte, ſo bedeutende und weſentliche Fortſchritte gemacht, daß ihr dies allgemeine Lob mit Recht gebührt. Sie trat in: „Erziehungsreſultate", „Die Widerſpenſtige" und „Waiſe von Lowood" auf und erntete den reichſten Beifall und die ehrendſten Auszeichnungen.

In dem nahe bei Dresden gelegenen Dorfe Hoſterwitz wurde am 6. Juni das Winzerhäuschen, in welchem Carl Maria v. Weber jeden Sommer von 1818 bis 1824 mit ſeiner Familie verlebte, mit einer $3^1/_2$ Fuß hohen Gedenktafel verziert. Sie beſteht aus broncirtem; theilweiſe vergoldetem Metall, iſt kreisrund und zeigt eine Akanthus-verzierte Lyra, über welcher drei Sterne („Freiſchütz", „Euryanthe", „Oberon") ſchweben, umgeben von dem Namen „Carl Maria v. Weber", darunter die Jahreszahlen des Weber'ſchen Aufenthaltes in Hoſterwitz. In den Räumen dieſes romantiſch gelegenen ſtillen Häuschens hat Weber den größten Theil ſeines „Freiſchütz" beendet, die „Euryanthe" ziemlich ganz entworfen und ausgeführt und Erſteres auch mit dem „Oberon" gethan. Wie ſollte nicht dies Haus würdig geweſen ſein, ein äußeres Denkzeichen zu tragen? Dieſen Gedanken hatte ſchon 1836 der k. Muſikdirektor Friedrich

Digitized by Google

Wilhelm Jähns in Berlin erfaßt und mit unermüdlichem Eifer darnach gestrebt, ihn zu verwirklichen. Durch eine vom Hrn. Musikverleger Brandus in Paris gesammelte und Hrn. Jähns zur Verfügung gestellte Summe und andere eingegangene Beiträge ist es möglich geworden, das Hosterwitzer Haus in monumentaler Weise zu schmücken. Die Feierlichkeit der Enthüllung wurde mit Weber's Männergesang „Hör' uns Allmächtiger" mit untergelegtem Text von Max Jähns eröffnet. In einer darnach folgenden Rede entwickelte Hr. Jähns den Zweck der Gedenktafel. Ein Lied mit Weber's „Schmückt das Haus mit grünen Zweigen" beendete die Feierlichkeit, nach welcher Hr. Kapellmeister Rietz in einfachen Worten Hrn. Musikdirektor Jähns im Namen der k. sächsischen Kapelle und der Dresdner Tonkünstler für sein schönes Streben dankte. Sechzehn Mitglieder des k. Hoftheaters führten die Gesänge aus. Eine Deputation der k. Musik-Kapelle und sonstige Dresdner Künstler und Musikfreunde, wie auch des gefeierten Sohn, Hr. Finanzrath Max Weber, wohnten der Feierlichkeit als Zeugen bei.

Die Vorbereitungen und Vorarbeiten zu dem vom 22. bis 25. Juli hier abzuhaltenden ersten deutschen Sängerbundesfest nehmen einen immer großartigeren Maßstab an. Bereits sind die verschiedenen Festausschüsse unter der Oberleitung des Hrn. Staatsanwalts Held soweit in ihrer Thätigkeit vorgeschritten, daß das Ganze nunmehr eine feste Gestaltung zeigt, und zwar ist der musikalische Theil des Festes selbst nunmehr so bestimmt: Beim Empfang in der Festhalle (22. Juli) wird das von Friedrich Reichel komponirte Empfanglied von Dr. Julius Pabst, ferner die Hymne des Herzogs von Koburg-Gotha, endlich Mozart's Bundeslied; Tags darauf bei der Fahnenweihe das Fahnenlied von Müller von der Werra, komponirt von E. Becker, ferner das Sängerbundeslied von Frauenstein, komponirt von Methfessel, sowie Arndt's Vaterlandslied zum Vortrag kommen. Das erste Konzert am 23. Juli wird mit dem Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", unter Direktion des Musikdirektors Julius Otto eröffnet, worauf ein Prolog folgt. Nr. 2 Festgesang an die Künstler, von Mendelssohn. Nr. 3 „Mag auch die Liebe weinen", von F. Schneider; Nr. 4 Der 24. Psalm von Julius Otto; Nr. 5 „Gesang im Grünen" von Faißt; Nr. 6 „Das deutsche Schwert" von Schuppert, Nr. 7 „Deutsches Völkergebet" von J. Abt, Nr. 8 Zwei deutsche Volkslieder „Zu Straßburg auf der Schanz", „Es geht bei gedämpfter Trommel Schall", Nr. 9. „Wo möcht ich sein" von Zöllner; Nr. 10 „Sänger-Grüße" von G. Müller; Nr. 11 „Liedesfreiheit" von H. Marschner; Nr. 12 Siegesgesang ꝛc. von F. Luchner. Soweit die Komponisten nicht selbst dirigiren, wird Hr. Prof. Faißt (Stuttgart) und Kapellmeister Krebs (Dresden) die Direktion übernehmen.

Das zweite Konzert am 24. Juli werden unter gleicher Voraussetzung, wie beim ersten, die HH. K. Herbeck (Wien) und Kapellmeister J. Rietz (Dresden) dirigiren. Das Programm an diesem Tage lautet: 1. „Hymnus" von Mohr; 2. „Die Nacht" von F. Schubert 3. „Geisterschlacht" von Kretzschmer; 4. „Wanderers Nachtlied" von Reißiger 5. „Auf der Kirchweih bei Schwyz" von Tietz; 6. „Rauschet ihr deutschen Eichen" von Tschirch; „Ehre sei Gott" von M. Hauptmann; 8. Zwei Volkslieder a) „Mein Herzlein" b) „Der Mai ist gekommen"; 9. „Thürmerlied" von van Eyken; 10. Die Kapelle von Kreutzer 11. Schwertlied von Weber; 12. Tedeum von J. Rietz.

Die von 200 Sängern auszuführenden Soli werden im ersten Theil des ersten Konzertes von den Sängerbünden in Leipzig (100), Gotha (50), Rudolstadt (50); im zweiten Theil von den Bünden in Würzburg und Nürnberg (200); beim ersten Theile des zweiten Konzertes aber von den Bünden Wien (100), Prag (50), Teplitz (50) und beim zweiten Theil von den Bünden in Berlin (100) und Hannover (100) vorgetragen werden. Das Orchester wird von den hiesigen Militärmusikchören gebildet und aus 210 Mann (51 Klappenhörner und Piccolos, 35 Waldhörner, 40 Trompeten, 36 Tenorhörner, 18 Posaunen, 20 Tubas und 4 Paar Pauken) bestehen. Beim Sängerkommers am 24. kommt „Der Jäger Abschied" von Mendelssohn, beim Abschiedskommers am 25. die Schleswig-Holstein-Hymne und Otto's Abschiedslied aus den Burschenfahrten zur Aufführung. Der Wahlspruch von Dr. J. Pabst lautet: „Herz und Lied frisch, frei, gesund, Wahr' dir's Gott, du Sängerbund".

Digitized by Google

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

22.—30. Juni: „Ein Wintermärchen". — „Manaldeschi". — „Ein Pelikan". — „Die Läſterſchule". — „Verirrungen". — „Der Störenfried" (wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beckmann ſtatt „Der Winkelſchreiber" und „Nach Mitternacht" eingeſchaben). „Der letzte Brief". — „Der zerbrochene Krug" und „Gleich und Gleich". — „Die Journaliſten".

O. — Wir haben heute, indem wir die letzten Vorſtellungen der Saiſon verzeichnen, nur noch einiger Neubeſetzungen Erwähnung zu thun. In „Monaldeschi" gab Hr. Kraſtel den Grafen Malſtröm, in Devrient's „Verirrungen" waren die drei Hauptrollen: Mariaune, Mamſell Jenner und Born an die Damen Baudins, Kratz und an Hrn. Hartmann übergegangen. Endlich ſind noch zwei Fichtner'ſche Rollen, in der „Läſterſchule" und im „letzten Brief", erſtere von Hrn. Baumeiſter, die andere von Hrn. Gabillon, wie wir hören, in vortrefflicher Weiſe geſpielt worden. In der „Läſterſchule" war auch noch Frl. Hilke neu als Amalie.

Und ſomit nehmen wir auf kurze Zeit Abſchied von unſerem lieben Burgtheater, wünſchen allen Mitgliedern desſelben eine recht angenehme Ferienzeit, ſei es in Form eines ruhmgekrönten Gaſtſpiels oder einer ländlichen Erholung, und werden uns herzlich freuen, ſie alle in der Verfolgung ihres ſchönen Berufes in ſechs Wochen wieder vereint zu finden.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

Das Steinbild der Cornelia. Von Giſela Arnim. A. u. d. T.: Dramatiſche Werke. Dritter Band. Berlin, Dümmler. 1865. 415 S.

R. Z.— Was die Verfaſſerin ein „chriſtliches Drama" nennt, iſt bei Licht beſehen eine froſtige Allegorie der „inneren Miſſion". Guido Amano, der „Wegweiſer", das Symbol des Weltheilandes, hat als der größte Bildhauer und Gemahl der ſchönſten und tugendhafteſten Frau Venedigs heimlich ein Bild der letzteren, der „reinen Menſchenſeele", in Marmor verfertigt, das er als Symbol der Verſchwiegenheit der Gruppe von fünf Statuen einzureihen gedenkt, die der hohe Rath Venedigs für ſeinen Rathsſaal bei ihm beſtellt hat. Dieſes Bild, das äußerlich die Züge Cornelia's, innerlich die des Geiſtes ſeines Schöpfers trägt, iſt das Bild der wahren Kirche, der inneren, unzerreißbaren Gemeinſchaft zwiſchen der liebenden Seele und dem geliebten und wieder liebenden Himmelsbräutigam. Antenar, der geheime Widerſacher, aber ſcheinbare Freund, Kunſtgenoſſe und Schüler Guido's, liebt Cornella und beſchließt, um in ihren Beſitz zu gelangen, den unbequemen Gemahl auf die Seite zu ſchaffen. Da er ihn aber wider Willen bewundern muß, ſo ſoll dieſer nicht umgebracht, ſondern als Sklave „auf Nimmerwiederſehen" nach Konſtantinopel verkauft werden. Der Anſchlag mißlingt; Guido, den er unter dem ſeltſamen Vorwande, ihn als Modell zu einem gefeſſelten Sklaven zu gebrauchen, geknebelt hat, erräth endlich ſein Vorhaben, macht ihm bittere Vorwürfe und wird im Zorne von ihm getödtet. Sein Blut ſpritzt auf die Statue Cornelia's und hinterläßt dort kaum ſichtbare Spuren. Der Leichnam wird in's Meer verſenkt; ein von Antenar's Hand gefälſchter Brief, in dem Guido, um einen Ehrenhandel auszugleichen, von ſeiner Gattin Abſchied nimmt und ſie ermahnt, im Fall er nicht wiederkehre, ſeinem Lieblingsſchüler ihre Hand zu ſchenken, wird der trauernden Witwe in die Hände geſpielt. Dieſe aber, von einem dunklen Inſtinkt richtig geleitet, hält ſich vielmehr an das unzweifelhaft echte, als an das unterſchobene Dokument des Gatten, an deſſen geiſtige Gegenwart im Steinbild. Alle Bewerbungen Antenar's ſchlagen fehl; auf den Rath des Jeſuiten Euſebius, dem nichts verhaßter iſt, als „wenn Alles ſeine eigenen Wege geht", beſchließt er endlich mit Hilfe des hohen Raths von Venedig, der die Statue beſtellt hat, ihr das Kleinod ihres Herzens, das geiſtige Erbe ihres Gemahls zu entreißen. Wenn ſie nur erſt dieſe innere Stütze, aus deren Betrachtung ſie Muth und Erhebung zieht, verloren haben wird, meint der kluge Pater, dann werden der äußere Einfluß der Kirche und der heilige Vater ihren Geiſt ſchon „zurecht"- und ihren Leib in die Arme eines neuen Gatten führen. Auf's Aeußerſte gebracht, ſucht die gequälte Seele Cornelia's nach dem Rath ihrer Amme Erdmuthe im Traume Erleuchtung. Dieſe wird ihr zu Theil; während ſie vor dem Steinbild entſchlummert, öffnet dieſes ſeinen Mund. Das Geheimniß wird enthüllt: Guida ſtarb nicht natürlichen Todes. Erwacht erkennt ſie in dem vor ihr ſtehenden Antenor ſeinen Mörder und entdeckt die Blutſpuren am Geſtein, die ihr bis dahin entgangen waren. Das Steinbild, das Werk „glühender Liebe" des Gatten, umſchlingend, zwingt ſie den Mörder mit unwiderſtehlicher Gewalt, das feurige Haupt an ihre Bruſt zu legen, wo es von Flammenbiſſen der Reue zerriſſen wird. Durch die Anrufung des Namens des Amano und „wenn er freier iſt" Gottes und ſeines Sohnes (S. 302) erwirkt er Verzeihung, während Cornelia's Geiſt, deren Leib durch die Berührung mit dem Marmor ſelbſt kalt wie Stein wird, ſterbend mit dem Geiſte des geſchiedenen Gatten zuſammenſchmilzt. Mit dem Ausruf: „Er lebt! Sagt ſeinen Kindern dach: er lebt!" verſcheidet ſie, auf Erdmuthe gelehnt. Pater Euſebius, der mit den Schergen des Raths das Werk ihres Gemahles zu entführen erſcheint, kommt zu ſpät; auch die abergläubige Erdmuthe und der ungläubige Antenor, die jetzt beide die „reichen Erben der Gnade Cornelia's" geworden ſind, weiſen den Beiſtand der äußerlichen Frömmigkeit zurück. Jener bleibt das „Lieben", dieſem die „Buße", dem Pater allein die „Lüge". Die auf dieſe Weiſe durchgeführte Allegorie der durch Liebe zum liebenden Schöpfer in

seiner Schöpfung mit jenem selbst vereinten, so wie der durch die Anrufung des Namens des Erlösers selbst geretteten Seele stellt weniger ein Drama im Geiste christlicher Weltanschauung, wie es Calderon, Corneille (im Polyeuct) u. s. w. im Sinne hatten, als vielmehr das Drama der Christum in seinem Werke liebenden und durch seinen Namen geretteten Seele selber in romantischer Hülle dar. Da nun der Christ als solcher dazu keines andern als des Christusnamens bedarf, so fällt die Allegorie an der Stelle, in welcher der Schuldige neben Amano „Gott und seinen Sohn" anruft, nothwendig aus dem Tone, während zugleich jedem „christlichen" Gemüth die Anrufung des Bildhauers Amona für den Gott und Gottessohn komisch erscheinen würde, wenn sie ihm nicht anstößig klingen müßte. Da nun die Allegorie auf diese Weise durch eben Dasjenige verliert, wodurch das Drama gewinnt, nämlich durch die Erinnerung, daß wir uns in einer bereits von christlichen Vorstellungen durchdrungenen und beherrschten concreten Welt befinden, so wäre auf den Zusatz des Titels „im Sinne eines christliches Dramas" vielleicht am besten verzichtet worden.

Lokales.

Die deutsche Opernsaison beginnt heute und zwar, wenn nicht im letzten Momente noch eine Aenderung eintritt, mit „Wilhelm Tell". Der Chor soll ganz reorganisirt worden sein.

Direktor Hoffmann veröffentlicht über das neueste Schicksal der Josefstädter und Thalia-Theaters, welche schon seit mehrere Tagen geschlossen sind, folgende Erklärung: „Um den fortwährend irrigen und böswilligen öffentlichen Nachrichten über den Stand des Josephstädter Theaters zu begegnen, erkläre ich, daß der Pachtvertrag mit Hrn. Johann Fürst, Direktor der Singspielhalle, auf zehn Jahre abgeschlossen und unterschrieben ist, und der Pacht erlegt wird, sobald die Creditoren die Currende unterschrieben haben, welche Hrn. Fürst den ungestörten Theaterbetrieb sichert. Der Pachtschilling wird zur Bezahlung der Creditoren und Gagen verwendet. Die bedeutendsten Gläubiger haben bereits in das Arrangement gewilligt, und es ist daher die Ordnungsherstellung in der möglichst kürzesten Zeit zu erwarten. Da eine bedeutende Anzahl Mitglieder des Schauspiels ihre fernere Mitwirkung verweigerten, und die fortwährenden Einnahmen ohnehin höchst gering sind, sehe ich mich gezwungen, um nicht noch weitere Verpflichtungen auf mich zu laden, von meinen contraktlichen Rechten Gebrauch zu machen, und das Theater vom 1. Juli d. J. an durch zwei Monate zu schließen. Die geehrten Redaktionen werden so höflichst als dringendst ersucht, weiteren böswilligen Annoncen, meine Theater betreffend, keine Aufnahme zu gestatten."

e. **An der Wien** hatte am 22. v. M. der Schauspieler Hr. Max Stein sein Benefice, gegeben wurde der bekannte Schwank: „En passant", in welchem Frl. Stauber, und „Ein moderner Türke", worin Hr. Stein und besonders Hr. Findeisen am besten spielte; obgleich Frl. Herzog für ihr Starkauftragen den meisten Klatschbeifall erhielt. In diesem Benefice traten auch als Mitwirkende Frl. Katharina Lanner und Hr. Benuto de Francesca in einem grand pas de deux und einer Ballet-Burleske von St. Léon, Musik von J. Offenbach auf, ernteten reichlichen Beifall und unterhielten das anwesende Publikum auf's beste. — Frl. Lanner — früher Mitglied des hiesigen Hasenorntheaters — hat in der langen Zwischenzeit während sie in Wien nicht aufgetreten ist, was möglich nach an Elastizität und Sprungfertigkeit gewannen, welches zuweilen sich derartig steigert, daß sie die Grenzen der Aesthetik im unaufhaltsamen Fluge überspringt. Uebrigens ist sie aber immerhin eine weit bessere Tänzerin als viele ihrer Nachfolgerinnen am Kärnthnerthortheater.

Der akademische Gesangverein gab unter Leitung seines Chormeisters Hrn. R. Weinwurm am letzten Samstag in der „neuen Welt" eine Festliedertafel, bei welcher, außer einigen landesüblichen Männergesangstücken, als „neu" die „Abendruhe", Chor mit Tenorsolo von C. Mayrberger, verschiedene „Kärnthner Balslieder", und zwei Novitäten von den beliebten C. S. Engelsberg: „Ständchen" Tenorsolo mit Chor und „Romankapitel mit unpassenden Mata's", Chor mit Orchesterbegleitung, letztere mit großem Erfolge trefflich vorgetragen wurden. Das anmuthige Talent des genannten pseudonymen Kompanisten und Poeten ist bereits für alle derartigen Konzertproduktionen eine wahre Zugkraft geworden.

Programm der Prüfungen am Konservatorium der Musik im Schuljahre 1864—1865. Den 1. Juli: Oboe, (Prof. Petschacher), Knabengesang, (Prof. Weiß); den 3. Klarinett, (Prof. Klein), Trompete, (Prof. Maschek), Horn, (Prof. Kleineke); den 4. Violan, Posaune, (Prof. Skama), Fagott, (Prof. Wittmann), Generalbaß, (Prof. Sechter); den 5. Mündlicher Vortrag, (Prof. Weilen), Italienische Sprache, (Prof. Sandrini); den 7. Pianoforte-Begleitung, (Prof. Rameschi); den 8. Pianoforte, Vorbereitungsklasse, (Hr. Schmitt); den 10. Mädchengesang 1. und 2. Klasse, (Prof. Pichler); den 11. Flöte (Prof. Zierer), Pianoforte, Vorbereitungsklasse, (Hr. Schenner); den 12. Violoncell, (Prof. Schlesinger); den 14. Generalbaß, (Prof. Köhler); den 15. Pianoforte, (Prof. Rameschi); den 17. Gesang, (Prof. Weiß); den 18. Pianoforte, (Prof. Dachs); den 19. Gesang, (Frau Bach-Marschner); den 21. Gesang, (Frau Pasty-Carnet); den 22. Violin-Vorbereitungs- und 1. Klasse, (Prof. G. Hellmesberger); den 24. Violin 2. Klasse, (Prof. Heißler); den 25. Generalbaß und Kompasition, (Prof. Dessaff); den 26. Violin 3. Klasse, (Artist. Direktor Hellmesberger); den 27. Kammermusik, (Artist. Direktor Hellmesberger). Sämmtliche Prüfungen beginnen um 3 Uhr Nachmittags, im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde. Der Eintritt ist jedermann gestattet. Die Zöglingsproduktion und die Vertheilung der Preis-Medaille an die vorzüglichsten jener Zöglinge, welche den ganzen Kursus am Konservatorium mit diesem Schuljahre vollendet haben, sowie die öffentliche Namenslesung der vorzüglichsten und der diesen angereihten Schüler findet Montag den 31 Juli. 1865, Nachmittags 4 Uhr, statt.

Briefkasten der Redaktion. 24.—30 Juni: E. L. in Kopenhagen, N in Dresden. Erhalten. — H. Th. E hier, B in Wiesbaden und H. B. in Frankfurt a. M.: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von F. Löwenthal.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

(XI. Jahrgang.)

1865.

Zweites Halbjahr.

(Juli—Dezember.)

Wien.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniß.

Dramaturgiſche und muſikaliſche Aufſätze.

„Triſtan und Iſolde“ (A.) 401
„Le supplice d'une femme“ auf dem Théâtre français (†) 433
„Die Afrikanerin“ (P—e) 440, 450, 467
Kate Joſephine Bateman und die „Leah“ auf der engliſchen Bühne 465
Shakeſpeare's „Sommernachtstraum auf dem norwegiſchen Nationaltheater. Mitgetheilt von E. Lobedanz 481
Sebaſtian Bach. Von K. von Bruyck 484, 499, 530 550, 597, 611, 627, 644, 660, 676
Fragmentariſches über muſikaliſche Formgewandheit (C—H) 497, 514
Dramatiſche Spiele der Azteken. Mitgetheilt von F. Lichterfeld. 529
Eine Stimme über Geſangs-Unterricht (K. P.) 545
Die Kirchenmuſik in der katholiſchen Kirche zu Dresden (C. N.) 561, 577
Medaillen auf berühmte Tonkünſtler, Sänger und Schauſpieler. II. Von A. Grenſer 569
Ein Wort zur Selbſtvertheidigung. Von A. Dult . . . 602
Andeutung über die Darſtellung des Claudius im „Hamlet“. Von Th. Rötſcher. 605
Auch ein Kapitel über Kirchenmuſik. Von K. Kawratil 609
Der Charakter des Carlos in Goethe's „Clavigo“. Von K. Fraul 616
Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe.
I. Virtuoſenthum und Goſtſpiele 617
II. Das Zuſammenſpiel 619
III. Die Leitung 681
IV. Das Repertoir 772, 786
Die verſchiedenen Pauſen in der Recitation. Von H. Th. Rötſcher 633
Das Madrigal. Von A. Schmidt 641, 673, 705
Dichter und Darſteller in Einer Perſon (A F) . . . 692
Eine Beethoven'ſche Skizze. Mitgetheilt von L. Nohl 695
Mozartiana. Von L. v. Sonnleithner III. 721
„ „ „ „ „ IV. 753
Das Klavier. Von K. Kawratil 769, 785
Zum Abſchied 817
Die Muſik der Chineſen 819
Der Pianiſt-Begleiter 822

Aufſätze lokaler Gattung.

Das Burgtheater 1864—1865. Ueberſicht 417
„ „ Statiſtik 420
Die Joſephſtädter Miſère (Φ) 449
Das Joſephſtädter- und Tholiatheater 1864—1865 Rückſchau und Vorblick 593
Statiſtiſche Ueberſicht 596
Ein Vorwort zur nächſten Konzert-Saiſon (Φ) 625
Das Carltheater 1864—1865. Ueberſicht 657
„ „ Statiſtik 658
Das Theater an der Wien 1864—1865. Ueberſicht . . 689
„ „ „ Statiſtik . . 690
Wien, die Muſikſtadt (A—Z) 737
Schlußwort zum Theater- und Konzertbericht 827

Dramatiſche und muſikaliſche Literatur.

A. W. Ambros, Geſchichte der Muſik, 2. Band. Beſprochen v. O. Paul 404
A. B. Marx, Erinnerungen aus meinem Leben. (v. Br.) 422
A. B. Dult. „Simſon“. Beſprochen von K. Lemcke . 435
F. M. Rudhart, Geſchichte der Oper am Hofe zu München. (L. v. S.) 501
R. Gottſchall, Dramatiſche Werke. (C. L.) 515
J. Weilen, „Edda“. (C. L.) 517
A. B. Dult, „Jeſus der Chriſt“. Beſprochen von K. Lemcke 533
Dr. L. Nohl, Briefe Beethoven's. (v. Br.) 567
Dr. L. Ritter v. Kächel, Dreiundachtzig neu aufgefundene Original-Briefe Beethoven's an den Erzherzog Albrecht. (v. Br.) 567
O. Guttmann, Grundſätze der äſthetiſchen Bildung des menſchlichen Körpers. (G.) 709
R. Franz, Kantaten von Bach. (v. Br.) 755
R. Franz, Stabat mater von Emonnel Aſtarga. (v. Br.) 755

Digitized by Google

W. Bargiel, Suite. (v. Br.) 791
G. Nottebohm, Variationen über S. Bach. (v. Br.) 791
F. Kiel, Stabat mater. (v. Br.) 791
F. Kiel, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. (v. Br.) 792
M. Bruch, „Die Flucht der heil. Familie, und Gesang der heil. drei Könige". (v. Br.) 792
M. Bruch, Männerchöre mit Orchester. (v. Br.) . . . 792
J. L. Klein, Geschichte des Dramas (—w) 623
F. Hebbel's sämmtliche Werke (—w) 825
Th. Vagt, Form und Gehalt in der Aesthetik (v. Br.) 826

Biographien und Nekrologe.

Ein Frankfurter Künstler (H. Hillinger) 685
Vincent Wallace (W. T.) 697

Größere Theater- und Musikberichte.

Berliner Theaterbericht (f) 409, 424
Berliner Musikberichte. Von Otto Gumprecht 470, 519, 581, 664, 711
Theater- und Musikbericht aus Christiania (L.) . . 504, 649
Dresdener Theaterbericht (P.) 412, 554
Erstes deutsches Sängerbundfest in Dresden (P.) . 537, 553
Theaterbericht aus Florenz (7) 757
Frankfurter Musikbericht (H. B.) 426, 442, 728
Grazer Theater und Musikbericht (!!) 489, 508
Hamburger Kanzertbericht (C—x.) 698
Theater und Musik in Innsbruck (C. P.) 746
Kopenhagener Theater- und Musikbericht (E. L.) . 571, 775
Theaterbriefe aus Mannheim. Von W. Kalka . 723, 758
Fünftes Mittelrheinisches Musikfest in Mainz 452
Münchener Musikbericht 456, 473
Das Münchener Hof- und Nationaltheater 1864 bis 1865 (φ) 505, 522
Pariser Theaterbericht (E. P.) 487
Proger Theaterbericht (F.) 458, 539, 585
Hoftheater in Schwerin (—n) 745
Stockholmer Theater- und Musikbericht (E.) 475
Stuttgarter Theaterbericht (l) 714, 724, 739, 793

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

Neue Stücke.

„Um die Krone" 624, 634
„Am Tage von Oudenarde" 668
„Entweder — Oder!" 668
„Pietro" 749
„In der Heimath" 796

Alte Stücke.

„Torquato Tasso" 556
„Macbeth" 573
„Romeo und Julie" 651
„Kunst und Natur" 752
„Sappho" 795, 797

Gastspiele.

Frl. Röckel 750, 752, 761

Repertoirbemerkungen . . . 415, 541, 573, 651, 718, 760

Operntheater.

Neue Opern und Ballette.

„Flick und Flock" 640, 652
„Des Sängers Fluch" 777

Aeltere Opern und Ballette.

„Wilhelm Tell" 480
„Martha" 480, 494
„Czaar und Zimmermann" 493
„Dinorah" 494
„Die Entführung aus dem Serail" 542
„Der Waffenschmied" 557
„Robert der Teufel" 762

Gastspiele und Debüts.

Hr. Stiegele 444, 460
Frl. Tipka 445, 460, 587
„ v. Terey 445, 460
„ Kloy 460
Hr. Gunz 460, 480, 493, 528, 542
„ Eppich 460, 494
„ Behr 480, 493
„ Brunner 576
Fr. Kainz-Prause 576, 587, 624
Frl. Radatinely 761

Repertoirbemerkungen 444, 719, 761

Carltheater.

„Namenlos" 432
„Die Schwätzer von Saragossa" 460
„Das bin ich" 573
„Meine Tochter spielt Klavier" 574
„Die schöne Galatee" 587
„Die Schuld eines Mannes" 588
„Die neue Wirthschafterin" 622
„Eine gebildete Köchin" 622
„Hohe Politik" 635
„Die Frau Wirthin" 653
„Prinz Eugen, der edle Ritter" 669

„Blumen-Rettel“ 701
„Der Ehemann in der Baumwolle“ 719
„Ein delikater Auftrag“ 719
„Werthers Leiden“ 719
„Angenommen“ 751
„Der Herr Hauptmann“ 751
„Frühere Verhältnisse“ 751
„Die alte Schachtel“ 780

Gastspiele und Debüts:

Hr. Reichenbach 432
„ L'Arronge 448, 460
Fr. L'Arronge 448, 460
Frl. Sternau 461
Fr. Couchée 544
Frl. Scholz 608
Hr. Auburtin 608
Frl. Kronau 622
„ Gollmeyer 622

Theater an der Wien.

„En paesant“ 416
„Der Cancan vor Gericht“ 416
„Das Rebhuhn“ 448
„Sitala“ 448
„Die Schuld einer Frau“ 494
„Die Elfenbeinhand“ 558
„Der Müller und sein Kind“ 704
„Die Waise aus Lowood“ 720
„Der Wildschütz“ 779
„Merinos-Schafe“ 797
„Die Schwäbin“ 797
„Karnevals-Abenteuer in Paris“ 798
„Die falsche Carlotta Patti“ 798
„Heinrich IV.“ 800

Gastspiele und Engagements.

Frl. Lonner 416, 448
Hr. Benuto de Francesco 416, 448
Fr. Berg 448
Hr. Szika 448
„ Grunow 779
Fr. Braunecker-Schäfer 780

Josefstadt.

„Alt- und Neu-Wien“ (Eröffnungs-Vorstellung) . . . 654
„Der Nonnenmüller“ 670
„Oesterreicher's Rheinfahrt“ 686
„Die von der Nadel“ 702
„Betteltutti“ 729
„Die Universalerben“ 762
„Ein Wiener Dienstmann“ 780
„Diesseits und Jenseits“ 781
Tanzdivertissement 781
„Bauer und Debardeur“ 781
„Ambo-Solo!“ 798

Wiener Konzertbericht.

Philharmonische Konzerte 730, 764
Gesellschaft der Musikfreunde 731, 781
Quartett Hellmesberger 732, 764
„ Laub 732, 764
Hr. Bachrich 732
Akademie für den Operntheater-Pensionsfond 732
Männergesangverein 733
Frl. Carlotta Patti 763, 768, 782
Akademische Liedertafel 764

Neue Erscheinungen
im Buch- und Musikalienhandel.

Arnim, Gisela. „Das Steinbild der Cornelia“. Drama. (R. Z.) 415
Hölty, H. „König Saul“. Tragödie. (R. Z.) 429
Hrinrich, A. „Der Augenblick des Glücks“. Drama. (R Z.) 430
Köller, E., „Wir es sich treibt“. Drama. (R. Z.) . . 430
Neudörfl, J. B. Theoretisch-praktische Chorgesangschule (C—x.) 461
Hill, W. Zwei Hefte Lieder (H. B.) 462
Rotter, F. „Die Johanniter“. Drama. (+) 510
Schubert, F. L. Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler (F. G.) 524
„ „ Die Hilfsmittel des musik. Effekts. (F. G.) 525
Rohl, L. Mozart's Briefe. (F. G.) 526
Grosse, J. „Der letzte Grieche“. Drama. (‖) . . . 588
Saar, F. v. „Kaiser Heinrich IV.“ Drama. (‖) . . 589

Korrespondenz-Nachrichten.

Bamberg (///) 430
Berlin (♂) 445, 462, 477, 510, 543, 574, 606, 636, 670, 702, 733, 764, 799, 830
Braunschweig (A. G.) 511, 637, 752
Brünn (W. K.) 446, 590, 733
Dresden (P.) 477
Frankfurt a. M. (H. B.) 430
Frankfurt a. M. (F. L. N.) 543, 623
Frankfurt a. M. (A—s) 686, 783
Graz (!!) 734
Hannover (X) 637
Innsbruck (C. P.) 799
Leipzig (sch.) 447, 511, 591, 765
Leipzig (O. P.) 478
München (γ) 607, 671, 830
Olmütz (pp.) 655

Digitized by Google

Prag (F.) 526, 638, 703, 766
Prag (∞) 720
Prag (‖) 735
Stuttgart (l.) 431, 607, 655, 687, 767
. 768
Troppau (tz) 463
Wiesbaden (B.) 463

Kleine Chronik.

Händel-Fest in London 432
Theaterbrand in Stockholm 432
Dramatic College in London 432
Direktor Liegert in Prag 432
Italienische Oper in Moskau 432
Neue Dramen 464, 832
Frl. Zawiszanka 464
Französische dramatische Novitäten 464, 639
Neue Opern 464, 559, 639, 831
Ein diplomatisches Ballet 464
Orchester-Strike 464
Viktor Emanuel-Theater in Turin 464
Theaterbrand in Breslau 464
Preis der Tristan-Partitur 479
Die „Afrikanerin" in Darmstadt 479
Meyfel'sches Theater in Berlin 479
Tantiemen in Italien 479
Rötscher's dramatische Blätter 479
Die „Afrikanerin" in London 479
Neuer Beethoven-Fund 495
Auszeichnungen 495, 576, 608
Berliner Oper 495
Konzert in Baden-Baden 495
„Deutsche Schaubühne" 495
Pester Theater 495
Hr. v. Prolesch 495
Jubiläum des Pester Konservatoriums 512
Saison-Eröffnungen 527, 608, 624, 639
Aus Wiesbaden 527, 560
Interims-Theater in Breslau 527, 575, 608
Kindertheater in Dresden 527
Lemberger Theater 527, 559
Weilen's „Edda" 527
Münchener Aktien-Theater 559, 624, 736, 816
Orchesterschule in Stuttgart 559
W. Bargiel 559
Frl. Liebhart in London 559
Aus Paris 559, 575, 638, 672
„Der Fechter von Ravenna" in Australien 559
Musikfeste 560, 575, 623, 624, 656
Böhmisches Theater in Prag 575
Gounod's „Königin von Saba" in London 575
Verdi 575
Italienische Oper in Warschau 575
Nachwehen des Dresdener Sängerfestes 575
Kapellmeister J. Batt 575
Scala-Theater 575
Mellon's Konzerte in London 575
F. Laub in Moskau 576
Zur Geschichte des „Ambrosianischen Lobgesangs" . . . 576
Patti-Konzerte 592
Theater in Mainz 608
„Afrikanerin" in Dresden 608
Italienische Oper in Hannover 608
Goethe's „Faust" auf italienischer Bühne 608
. 608
Dawison 623
Hebbel's Werke in einer Gesammt-Ausgabe 624
Hr. v. Perfall in München 624
Gewandhaus-Konzerte 624
Ein Kodex für Zischer 624
Fr. Niemann-Seebach 639
Die Abonnementskonzerte der k. Kapelle in Dresden . . 639
Tänzerin Taglioni 639
Der letzte Ablömmling der Amati 639
Ein dramatischer Diplomat 639
Theaterbauten 639, 816
Gürzenich-Konzerte 640
Aus Graz 640
Festvorstellung in Prag zur Oktoberfeier 656
Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 656
Französische Theaterzensur 656
Haydn's Symphonien in Paris 672
Ein romanisirter „Don Karlos" 736
Dramatische und Musikschule in München 736
Neue Mozart-Ausgabe 784
„Afrikanerin" in Darmstadt 784
Frl. Lucca's Hochzeit 784
Bodenstedt am Münchener Hoftheater 784
Todesfälle 816
Konzerte 831
R. Wagner's Entfernung aus München 832
Neues Theater in Paris 832
Neues Pariser Zugstück 832
R. Gottschall's gesammelte Werke 832
Zur Pflege der Stimme 832
Fr. Schnorr v. Carolsfeld 832
„Die Afrikanerin" in Rom 832
„Die Afrikanerin" in Amerika 832

Nekrologische Notizen.

Megerle, Therese 432
Thatburg, K. 479
Mathes, Marie 480
Anderle, Johann 527
Fr. Leuchert-Rathmaier 544
Balletmeister Albert 559
Pierron E. 576
Direktor Johann Hoffmann 592
Adami 640
Forst 784
Müdner 784

Digitized by Google

Melesville 784
Dumanoir 784
Frl. Th. Wartel 784

Lokales.

Burgtheater.

Novitäten und Repriſen 480, 560, 592, 624, 656
Engagements 752
Gaſtſpiele 752
Neubeſetzungen 640, 656, 752
Perſonalien 480, 560, 608
Saiſon Eröffnung 528
Hofſchauſpieler in Salzburg 544
„Kabale und Liebe“ 704
Erzherzog Karl Ludwig und das Repertoir 736

Operntheater.

Novitäten und Repriſen . . 432, 512, 528, 608, 624, 640
Engagements 464, 608, 640
Gaſtſpiele 464, 480, 528, 560, 576, 608
Perſonalien 576, 624
Saiſon-Beginn 416, 432
F. Hiller 432
Polemik der Direktion im eigenen Hauſe 496
Frl. Wildauer 528
„Die Afrikanerin“ 528
Penelopenarbeit 560
Hr. Swoboda Regiſſeur 560
Deutſcher Text zur „Afrikanerin“ 608
Klagen der Viertel Abonnenten 688
Orthographiſches Kurioſum 800, 816

Vorſtadttheater.

Carltheater . . 432, 448, 480, 512, 544, 560, 576, 608, 624, 656
An der Wien . 416, 448, 512, 528, 544, 560, 608, 640, 688, 704, 720, 800
Joſefſtadt 416, 432, 496, 560, 576, 608, 640

Verſchiedenes.

Akademiſche Liedertafel 416
Programm der Konſervatoriums-Prüfungen 416
Muſikaliſche Novitäten-Abende 448
Geſangs-Prüfung der Fr. Paſſy-Cornet 448
Sommerliedertafel des Männergeſangvereins 464
Konzert für den Mozartdenkmal-Fond 480
Univerſitäts-Jubelfeier 480
Normale für Verleihungen von Theater-Konzeſſionen . 480
Konzerte 496, 512, 528, 672, 688, 720, 768
Hrn. Carlberg's Symphonie Konzerte 496
„Der Zwiſchenakt“ in neuer Geſtalt 528
Entgegnung gegen die „allgemeine muſikaliſche Zeitg.“ . 544
Direktor Wallner in Wien 560
Steger in Madrid 560
Zwei Brandunfälle 576
Direktor Treumann 576
Kirchenmuſik Verein zu S. Karl 640
Fürſt's Singſpielhalle geſchloſſen 640
Frl. Gallmeyer 704
Paſſyfonds Vorſtellung 720
Generalverſammlung der Geſellſchaft der Muſikfreunde 800, 816
Der Verein für Landeskunde in Niederöſterreich . . . 816
Berichtigungen 576, 800
Das ſechſte Theater 832
Schubert-Sammlung 832

№ 27.

Eilfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

8. Juli. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 3½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch [illegible] Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Burgtheater 1864—1865 Ueberſicht. — Statiſtik. — Muſikaliſche Literatur (Marx) — Die königlichen Bühnen in Berlin. 1864—65. II. Statiſtik. — Frankfurter Muſikbericht. — Neue Erſcheinungen (Hölty, Heinrich, Köller). — Korreſpondenz Nachrichten (Bamberg, Frankfurt a. M., Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Burgtheater.

1864—1865.

Ueberſicht.

Als wir im vorigen Jahr des Perſonenwechſels erwähnten, welcher in der oberſten Leitung des Burgtheaters ſtattgefunden hatte, konnten wir bei aller Zurückhaltung, welche ein erſt kurz vorher erfolgter Amtsantritt gebot, doch geſtützt auf einige erfreuliche Wahrnehmungen, die Hoffnung ausſprechen, es werde der neue Intendant die Wichtigkeit des ihm anvertrauten Poſtens beſſer als ſein Vorgänger begreifen und jene Richtung erkennen, nach welcher er berufen wäre, thatkräftig und energiſch in das etwas verroſtete Räderwerk der Adminiſtration einzugreifen. Jetzt, nach Ablauf eines Jahres, müſſen wir dieſe Hoffnung als gänzlich geſcheitert bezeichnen. Die bereits in der vorigen Ueberſicht anerkennend hervorgehobene liberalere Handhabung der Zenſur von Seite des Oberſtkämmereramtes hat allerdings auch in dieſer Saiſon angehalten, allein die ſonſtigen ſo dringend nothwendigen Reformen und Verbeſſerungen ſind ausgeblieben. Der Herr Oberſtkämmerer hat im Gegentheil durch Eingriffe in die Rechte der artiſtiſchen Direktion und durch direkte Einmiſchung in die rein künſtleriſche Leitung des Inſtituts, ſo wie durch ſein nicht immer taktvolles Benehmen einzelnen Mitgliedern gegenüber manche Störung hervorgerufen und bewieſen, daß ihm bei dem beſten Willen, den wir gerne vorausſetzen, doch das Verſtändniß zur richtigen Erfaſſung und Erfüllung ſeiner Aufgabe fehlt.

Daß unter ſolchen Umſtänden an große, durchgreifende, den ganzen Organismus berührende Reformen nicht zu denken iſt, verſteht ſich von ſelbſt. Dergleichen Reformen wären unter einem ſolchen Regiment ſogar ſehr wenig wünſchenswerth, denn ſie könnten unmöglich die erſehnten Früchte tragen. Demungeachtet aber könnten kleine Verbeſſerungen auf adminiſtrativem Gebiete vorgenommen werden, deren einige wir hier abermals aufführen wollen, auf die Gefahr hin, manche unſerer Leſer durch die immerwährende Wiederholung derſelben Klagen zu langweilen. So iſt vor Allem die gänzliche Abſchaffung oder doch wenigſtens die größtmöglichſte Beſchränkung der Hof-Freibillete eine dringende Nothwendigkeit. Die Bevölkerung der Reſidenz iſt in ſteter Zunahme, der Fremdenverkehr ein immer ſtärkerer, die Anzahl der verkaufbaren Plätze im Burgtheater in gar keinem Verhältniß zu der Größe des Publikums. Wir können nicht umhin bei dieſer Gelegenheit abermals zu wiederholen, daß die Hof-Freikarten gar keine Berechtigung haben, da der Hof aus Eigenem zur Erhaltung der Theater nicht beiträgt. Hingegen iſt die im vorigen Jahre erfolgte Einſtellung der Schauſpieler-Freibillete eine für die Mitglieder ſehr harte und verletzende Maßregel und ſogar eine Widerrechtlichkeit, da die meiſten ihre Freikarten kontraktlich zugeſichert haben. Schauſpieler, Schriftſteller und Dichter haben eine unbeſtreitbare Berechtigung auf Freikarten, Hofbeamte und Diener aber durchaus nicht. Der zweite fühlbarſte Uebelſtand iſt die ſich jeden Abend wiederholende Störung durch das zu ſpät kommende Parterre-Publikum. Hier handelt es ſich

Digitized by Google

nur um die konsequente und energische Durchführung der bereits bestehenden, aber leider nicht befolgten Vorschriften. Weitere kleine, sehr leicht ausführbare Neuerungen, die das Publikum gewiß dankbar anerkennen würde, wären: die Angabe auf dem Theaterzettel, um wie viel Uhr die Vorstellung endigt, so wie des ganzen Wochenrepertoirs oder wenigstens der für den folgenden Abend angesetzten Vorstellung; ferner bei Abänderungen die Anwendung eines farbigen Papiers, wie es seit einigen Jahren im Operntheater gebräuchlich ist. Mit diesen gewiß sehr bescheidenen Wünschen schließen wir unsere Bemerkungen über den administrativen Theil der Verwaltung und wollen nun einen kurzen Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit des Institutes in der abgelaufenen Saison werfen.

Das wichtigste Ereigniß derselben war Fichtner's Rücktritt. Es konnte keine schönere Künstlerlaufbahn schöner abgeschlossen werden. Am Gipfel seines Ruhmes, im Vollbesitze der Gunst, der Verehrung, ja der Liebe seines Publikums, trat er freiwillig zurück von dem Schauplatze seines vierzigjährigen Wirkens, bevor noch der leiseste Fleck das schöne Bild einer so reinen Künstlerlaufbahn trüben konnte. Wir waren stolz auf seinen Besitz, wir konnten stolz sein auf sein Scheiden.

Doch hat das Burgtheater nicht nur Fichtner's Abgang zu beklagen gehabt: faktisch ist auch die künstlerische Wirksamkeit Anschütz' als beendet zu betrachten; denn leider lassen hohes Alter und Kränklichkeit unseres würdigen Seniors der Hoffnung auf ein Wiederanstreten desselben keinen Raum mehr. Im nächsten Jahre wird wahrscheinlich noch der Dritte und Letzte aus der „alten Garde" seinen Abschied nehmen. Löwe wird jetzt bei seinem Scheiden nicht, wie die Beiden, die ihm vorangegangen, eine Lücke im Personal zurücklassen; die gegenwärtige Generation kann, wenn sie den jetzigen Löwe sieht, unmöglich eine Ahnung davon haben, was der ehemalige Löwe war, sie muß es den älteren Theaterbesuchern auf's Wort glauben. Bei diesem Scheiden wird man sich eines wehmüthigen „zu spät" nicht enthalten können.

Mit ihrem Gatten ist auch Fr. Fichtner in Pension getreten; in den letzten Jahren schon wenig beschäftigt, ist sie in dieser Saison gar nicht mehr aufgetreten. Fr. Anschütz, hat wie im vorigen Jahr, auch heuer ein Mal gespielt, wahrscheinlich der Form wegen, um noch als aktives Mitglied zu gelten. Sehr bedauert muß es werden, daß Frl. Wildauer auf ihrer Pensionirung bestanden hat. Nach dem unliebsamen Vorgange, der ihren Rücktritt als Sängerin verursachte, gab sich sowohl die Intendanz, als auch die artistische Direktion alle Mühe, Frl. Wildauer dem Burgtheater zu erhalten. Direktor Laube wollte ihr mit der dankbaren Rolle der Frau Halltropp in „Doktor Treuwald" den Uebergang in das neue Fach erleichtern, allein, war noch die Eitelkeit zu groß, um in das „alte Fach" zu treten, oder war es Folge des Verdrusses über den vermeintlichen Undank des [redacted], Frl. Wildauer bestand auf ihrer Pensio[redacted]elche sie auch zu Ostern erhielt. Noch trat Hr. Nolte in Pension.

Die neuen Engagements beschränkten sich auf drei. Hr. Kraftel ist noch zu kurze Zeit hier, um endgiltig über ihn urtheilen zu können. Er besitzt eine für das Helden- und Liebhaberfach entsprechende Gestalt, ein gutes Organ, eine deutliche Aussprache, Wärme und Schwung der Rede. Nur die Haltung, der Gang, die Bewegungen sind oft steif, gezwungen oder affektirt. Jedenfalls berechtigt aber diese Acquisition zu den besten Hoffnungen. Hr. Wilke ist in unwichtigen Rollen, die trotzdem eines routinirten Schauspielers bedürfen, ganz gut verwendbar. Hr. Leuchert ist als Ersatz für Hrn. Nolte eingetreten; anfangs etwas ungeschlacht, hat er sich bereits hinlänglich abgeschliffen und ist viel verwendbarer als sein Vorgänger.

Von den jüngeren Mitgliedern hat sich Hr. Hartmann ganz besonders emporgearbeitet. Die erste bedeutendere Aufgabe, die er zu lösen erhielt, war der Bugslav in „Hans Lange"; das Publikum nahm die Leistung ziemlich theilnahmslos hin, der größere Theil der Kritik fertigte den „Anfänger" vornehm ab. Da spielte Hr. Hartmann in Folge einer Krankheit Lewinsky's den letzterem bestimmten Ludwig XIV. in der „Prinzessin Montpensier" und errang mit dieser schwierigen Rolle einen vollständigen Erfolg, den auch Jene anerkannten, die kurz vorher über den unbedeutenden Anfänger gewitzelt hatten. Nun war für Hrn. Hartmann die Bahn gebrochen, er bekam einige Rollen Sonnenthal's (in „Kind des Glücks", „Vornehme Ehe", „Verirrungen") und auch andere erste Liebhaberpartien (in „Kaufmann", „Hermann und Dorothea" u. s. w.), und es sind bei jeder neuen Rolle Fortschritte ersichtlich. Hr. Hartmann wird sich besonders vor dem Hauptfehler der

Digitized by Google

Wiener Schule, zu großer Weichheit, die leicht in Weinerlichkeit umſchlägt, zu hüten haben, aber Talent, ſo wie die nöthigen Mittel ſind vorhanden, und wenn Hr. Hartmann mit gleichem Fleiße und Ernſte wie bisher an ſeiner Ausbildung fortarbeitet, ſo wird er bald am Burgtheater eine erſte Stelle einnehmen und behaupten können.

Weniger ehrlich als Hr. Hartmann war Frl. Mathes; ſie hat nicht gehalten, was ſie verſprochen. Frl. Mathes iſt eine recht anmuthige Erſcheinung, führt ihre Rollen anſtändig durch, doch überſchreitet ſie nie die Grenze des Gewöhnlichen. Wir hatten mehr von ihr erwartet. Hingegen leiſtet Hr. Schöne ſehr Anerkennenswerthes und könnte häufiger verwendet werden, als es bisher der Fall war; ſein Fridolin in „Flatterſucht" iſt eine ganz vorzügliche Leiſtung.

Ueber die Beſchäftigung des Perſonals im Allgemeinen iſt nichts Beſonderes zu bemerken. Mit Ausnahme der wenig verwendeten Fr. Peche (6 Mal in 4 Rollen) und des Hrn. Löwe (29 Mal in 19 Rollen), was jedoch nicht der Direktion zur Laſt gelegt werden kann, iſt die Beſchäftigung eine möglichſt gleichmäßige und, ſeltene Fälle ausgenommen, auch eine entſprechende. Höchſtens, daß Frl. Bognar, welche 155 Mal in 71 Rollen ſpielte, (die nach ihr am meiſten beſchäftigte Fr. Gabillon ſpielte 105 Mal in 51 Rollen) etwas überbürdet erſcheint. Frl. Grafenberg war ſeit Neujahr durch Krankheit ihrem Berufe entzogen; während dieſer Zeit ſind die meiſten ihrer Rollen in andere Hände übergegangen, und ſo dürfte ſich in der nächſten Saiſon der Uebergang des Frl. Grafenberg in das ältere Fach ganz gut bewerkſtelligen laſſen.

In den Fichtner'ſchen Nachlaß theilten ſich bis jetzt Hr. Sonnenthal („Magnetiſche Kuren" „Feenhände", „Journaliſten", „Vornehme Ehe"), Hr. Baumeiſter („Kaufmann von Venedig", „Läſterſchule") und Hr. Gabillon („Pitt und Fox", „Letzter Brief") mit mehr oder minder Glück, doch ſtets in anerkennungswerther Weiſe. Man erſieht daraus, daß trotz der außerordentlichen Beliebtheit und der relativen Unerſetzlichkeit des geſchiedenen Künſtlers ſein Scheiden keine Lücke im Repertoir nach ſich gezogen hat. Ganz anders verhält es ſich in Bezug auf Anſchütz. „Lear", „Nathan", „Kabale und Liebe", „Erbförſter", „Treuer Diener ſeines Herrn" u. A. fehlen jetzt gänzlich im Repertoir, und in den Stücken, wo die Anſchütz'ſchen Rollen neu beſetzt wurden, wie „Romeo", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Egmont", „Ahnfrau" u. A. will ſich das Publikum mit den Nachfolgern des Künſtlers noch immer nicht recht befreunden.

Das Enſemble kann immer als muſterhaft bezeichnet werden. Nur in einzelnen Fällen, bei älteren Stücken, beſonders wenn ſolche eingeſchoben werden, macht ſich bei den Herren ein mangelhaftes Memoriren bemerkbar. Bei den Damen kommt dergleichen nie vor.

Einige neue Ameublements und Salon-Dekorationen kamen den Konverſationsſtücken ſehr zu ſtatten. Ueberhaupt war die Ausſtattung der Novitäten elegant und ſorgfältiger als gewöhnlich. Auch in der Scenirung ſind leiſe Verſuche bemerkbar, ſich den Franzoſen zu nähern. Ausſtattung und Scenirung der älteren Stücke, beſonders des klaſſiſchen Repertoirs, ſind dagegen noch immer erbärmlich.

Auf das Repertoir übergehend, müſſen wir von den 16 Novitäten den größten und verdienteſten Erfolg für Augier's „Le fils de Giboyer" in Anſpruch nehmen. Dieſem zunächſt kommt Moſenthal mit ſeiner „Deborah", Weilen mit „Edda" und Brachoogel mit der „Montpenſier". Sonſt gefielen noch die zwei franzöſiſchen Stücke „Mutterglück" und „Flatterſucht". Eine beſondere poetiſche oder literariſche oder ſoziale Bedeutung kann man außer dem erſtgenannten Stücke keiner der Novitäten beimeſſen. Die übliche Shakeſpeare'ſche Novität, an die uns Laube gewöhnt hat, iſt diesmal ausgeblieben. — Neueinſtudirt wurden 9 Stücke; doch da die meiſten noch für Fichtner oder zum Gaſtſpiel Marr's hervorgeholt wurden, ſo dürfte kaum damit eine Bereicherung des Repertoirs erzielt worden ſein. Die größtentheils neue Beſetzung des „Glas Waſſer" war bereits längſt eine Nothwendigkeit, und auch die Wiederaufnahme der bereits am Schluß der letzten Saiſon vorbereiteten „Eliſe v. Valberg" war intereſſant. Ueber die nachſtudirten Stücke, ſo wie über jene aus dem vorjährigen Repertoir iſt nichts Spezielles zu bemerken. Sie bilden ein im Ganzen ebenſo reichhaltiges wie der Aufgabe des Burgtheaters entſprechendes Repertoir.

Gaſtſpiele fanden diesmal nur zwei ſtatt. Frl. Schneeberger, welche einen durchgreifenden Erfolg hatte, auch von Oſtern 1866 ab engagirt ſein ſoll, iſt, ſo viel ſich nach einigen Rollen ſchließen läßt, eine in guter Schule gebildete, von Natur aus

Digitized by Google

begabte Schauspielerin. Besonders wohlthuend war die innere Wärme und die schlichte Einfachheit ihrer Darstellungen. Mit ihr erschien Hr. Marr, dem die Direktion bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Schauspielerjubiläums ein Ehrengastspiel angetragen hatte. Der tüchtige und einst hier so beliebte Künstler mußte sich bei dem ihm indessen fremdgewordenen Burgtheater-Publikum den Beifall Schritt für Schritt erobern. Um so ehrenvoller war der glänzende Erfolg, der in „Hermann und Dorothea" seinen Kulminationspunkt erreichte. Dieses Gastspiel eines echten, wahren Künstlers aus der alten Schule, in einer so ebenbürtigen Umgebung, wie sie wohl nur das Burgtheater zu bieten vermag, beschloß die diesjährige Saison in ebenso genußreicher wie würdiger Weise.

Statistisches Verzeichniß.

Vom 16. August 1864 bis 30. Juni 1865 fanden 297 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden 168 Stücke, von denen 56 den Abend nicht ausfüllen. Unter letzteren waren 30 einaktige.

Neue Stücke.

1 Trauerspiel,
10 Schauspiele,
5 Lustspiele.

16, von denen 6 den Abend nicht ausfüllen.

Aeltere Stücke.

29 Trauerspiele,
46 Schauspiele,
77 Lustspiele und Possen.

152, von denen 50 den Abend nicht ausfüllen.

Neue Stücke.

Trauerspiel: „Katharina Howard" (3 Mal).

Schauspiele: „Ein Pelikan" (16 Mal) — „Deborah" (13 Mal) — „Edda" (9 Mal) — „Prinzessin Montpensier" — „Mutterglück" (je 8 Mal *) — *) „Hans Lange" (6 Mal) — „Das Forsthaus" (4 Mal) * — „Herzog Albrecht" — „Doktor Trenwald" (je 3 Mal) — „Der Kaufmann" (2 Mal).

Lustspiele: „Rezept gegen Schwiegermütter" (10 Mal) * — „Die Memoiren des Teufels" (7 Mal) * — „Flattersucht" — „Frauenfreundschaft" * — „Excellenz" * (je 6 Mal).

*) Die den Abend nicht ausfüllenden Stücke sind mit * bezeichnet.

Neueinstudirt.

Trauerspiele: Keines.

Schauspiele: „Elise von Valberg" (2 Mal) — „Ein deutscher Krieger" — „Der Jude" * — „Hermann und Dorothea" * — „Die Jäger" (je 1 Mal).

Lustspiele: „Ein Glas Wasser" (5 Mal). — „Der Ring" — „Die unglückliche Ehe aus Delikatesse" (je 3 Mal). — „Das letzte Mittel" (1 Mal).

Nachstudirt.

Trauerspiele: „Das goldene Vließ" I. und II. Theil: „Der Gastfreund" und „Die Argonauten". — III. Theil: „Medea" (je 1 Mal).

Schauspiele: „Die Neuberin" (2 Mal) — „Ein Kind des Glückes" — „Krisen" — „Die Grille" — „Ella Rose" (je 1 Mal).

Lustspiele: „Nach Mitternacht" * — „Das hohe C." * (je 3 Mal) — „Er ist nicht eifersüchtig" * — „Er experimentirt" * — „Die erste Liebschaft" * — „Ein Tiger" * — „Mit der Feder" * (je 2 Mal) — „Der kleine Richelieu" * — „Zu Hause" * — „Buch III, Kapitel I." * — „Eine kleine Erzählung ohne Namen" * — „Michel Perin" * — „Fata Morgana" * — „Mein Sohn" * — „Die Alten und die Jungen" * — „Der Vetter" * — „Ein Autograph" * — „Häusliche Wirren" * — (je 1 Mal).

Aus dem vorjährigen Repertoir.

Trauerspiele: „Faust". — „Uriel Akosta". — „Die Räuber". — „Don Karlos" (je 3 Mal). — „Die Nibelungen". — „Die Makkabäer". — „Othello". — „Fiesko". — „Macbeth". — „Hamlet". — „Graf Essex". — „Maria Stuart". — „Des Meeres und der Liebe Wellen" (je 2 Mal). — „König Richard der Zweite". — „König Richard der Dritte". — „Julius Cäsar". — „Romeo und Julie". — „König Ottokar's Glück und Ende". — „Der Müller und sein Kind". — „Wallensteins Tod". — „Narciß". — „Struensee". — „Egmont". — „Emilia Galotti". — „Die Jungfrau von Orleans". — „Die Ahnfrau." — „Monaldeschi" (je 1 Mal). —

Schauspiele und Dramen: „Eine vornehme Ehe (5 Mal). — „Götz von Berlichingen". — „Ein verarmter Edelmann". — „Der Kopist" * (je 3 Mal) — „Helene". — „Das Fräulein von Belle-Isle". — „Die Waise aus Lowood". — „Eglantine." — „Lady Tartüffe". — „Die Karlsschüler". — Graf Waldemar". — „Treue Liebe". — „Der Kaufmann von Venedig". —

Digitized by Google

„Ein Wintermärchen". — „Dorf und Stadt." — „Gabriele" * — „Das Lied von der Glocke" * (je 2 Mal) — „Der Traum ein Leben". — „Die Kinder des Königs". — „Die deutſchen Komödianten". — „Das Käthchen von Heibronn". — „Griſeldis". — „König Heinrich der Vierte". — „Adrienne Lecouvreur". — „Wilhelm Tell". — „Der Sonnwendhof". — „Der Sohn der Wildniß". — „Roſe und Röschen". — „Werner". — „Die Valentine". — „Der Goldbauer". — „Das Fräulein von Seigliere" — „Verirrungen". — „Die Eine weint, die Andere lacht" * — „Der Spielwaarenhändler" * — „Die Piccolomini" * (je 1 Mal) —

Luſtſpiele und Poſſen: „Ein geadelter Kaufmann" (8 Mal) — „Der Störenfried". — „Ein Attaché". — „Gleich und Gleich" * — „Der Winkelſchreiber" * (je 4 Mal) — „Wenn man nicht tanzt" * — „Nur Mutter" * — „Der letzte Brief". — „Die Biedermänner". — „Die Journaliſten" (je 3 Mal). — „Vater und Sohn." — Pitt und Fox". — „Feenhände". — „Doktor Weſpe". — „Die Läſterſchule". — „Das Urbild des Tartüffe". — „Cato von Eiſen" * — „Die Dienſtboten" * — „Die Guſtel von Blaſewitz" * — „Der Freiwillige" * — „Der Vater der Debütantin" * — „Der verwunſchene Prinz" * — „Eine Partie Piquet" * — „Der zerbrochene Krug" * (je 2 Mal). — „Er muß auf's Land" * — „Der Familiendiplomat" * — „Feuer in der Mädchenſchule" * — „Der Markt zu Ellerbrunn" * — „Ein Freundſchaftsdienſt" * — „Wallenſtein's Lager" * — „Der Damenkrieg" * — „Die Mördergrube" * — „Die Bekenntniſſe" * — „Sand in die Augen" * — „Eine Taſſe Thee" * — „Aus der komiſchen Oper" * — „Minna von Barnhelm" — „Leichtſinn aus Liebe" — „Der geheime Agent" — „Was ihr wollt" — „Die kranken Doktoren" — „Feſſeln" — „Die Gönnerſchaften" — „Das letzte Abenteuer" — „Ein Luſtſpiel" — „Viel Lärm um Nichts" — „Das Gefängniß" — „Bürgerlich und Romantiſch" — „Die beiden Klingsberg" — „Roſenmüller und Finke" — „Der reiche Mann" — „Pagenſtreiche" — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten" — „Zopf und Schwert" — „Magnetiſche Kuren" (je 1 Mal).

Die 16 Novitäten theilen ſich in 11 deutſche Stücke von Moſenthal, Lorm, Heyſe, Meyr, Weilen, Gottſchall, Brachvogel, Benedix (2) und Bauernfeld (2) mit 63 Aufführungen, 4 Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen mit 37 und 1 aus dem Spaniſchen mit 10 Aufführungen.

Die 152 älteren Stücke theilen ſich in 100 deutſche von 41 verſchiedenen Autoren mit 161 Aufführungen, 12 von Shakeſpeare mit 17 Aufführungen, außerdem noch 2 aus dem Engliſchen mit 3 und 38 aus dem Franzöſiſchen mit 71 Aufführungen. Die deutſchen Autoren waren folgendermaßen vertreten: Adolphi 1 Stück — 4 Aufführungen, Bauernfeld 9—10, Benedix 6—11, Fr. Birch-Pfeiffer 6—8, Blum 1—1, Brachvogel 1—1, Deinhardſtein 1—1, Devrient 2—3, Elz 1—2, Freytag 3—6, Görner 2—9, Göthe 3—7, Gottſchall 1—2, Grandjean 1—3, Grillparzer 6—7, Gutzkow 5—8, Hackländer 2—2, Hahn 2—2, Hartmann 1—4, Hebbel 1—2, Hirſch 1—1, Holpein 1—2, Iffland 2—3, Kleiſt 2—3, Kotzebue 2—2, Laube 5—8, Lederer 2—2, Leſſing 2—2, Lorm 1—1, Ludwig 1—2, Manthner 1—2, Moſenthal 2—2, Plötz 1—2, Prechtler 1—1, Raupach 1—1, Ritter 1—2, Schiller 9—14, Schleſinger 4—8, Schröder 2—6, Töpfer 3—3 und Fr. v. Weißenthurn 1 Stück — 1 Aufführung.

Das Perſonal (nach den Engagements-Jahren geordnet) war folgendermaßen beſchäftigt:

1821.	Fr.	Anſchütz	ſpielte	1	Mal in	1	Rolle.
1822.	„	Fichtner	„	gar nicht			
1830.	„	Peche	„	6	Mal in	4	Rollen.
1833.	„	Kronſer	„	45	„ „	24	„
1834.	Frl.	Wildauer	„	gar nicht			
1835.	Fr.	Rettich	„	79	Mal in	32	Rollen.
1840.	„	Hebbel	„	79	„ „	33	„
1841.	„	Koberwein	„	67	„ „	27	„
1846.	„	Haizinger	„	100	„ „	46	„
1847.	Frl.	Grafenberg	„	23	„ „	22	„
1853.	Fr.	Gabillon	„	105	„ „	51	„
1858.	Frl.	Bognar	„	155	„ „	71	„
1858.	„	Wetzel	„	67	„ „	40	„
1860.	„	Hilke	„	102	„ „	52	„
1861.	„	Bandius	„	72	„ „	39	„
1861.	„	Kratz	„	62	„ „	36	„
1861.	„	Reichel	„	70	„ „	32	„
1862.	„	Wolter	„	73	„ „	28	„
1863.	„	Mathes	„	74	„ „	33	„
1863.	Fr.	v. Greiner	„	51	„ „	27	„

1821.	Hr.	Anſchütz	ſpielte	gar	nicht.		
1824.	„	Fichtner	„	46	Mal in	34	Rollen.
1826.	„	Löwe	„	29	„ „	19	„
1829.	„	Herzfeld	„	77	„ „	40	„
1833.	„	La Roche	„	109	„ „	56	„
1835.	„	Rettich	„	45	„ „	31	„
1844.	„	Kierſchner E.	„	88	„ „	52	„
1844.	„	Korner	„	69	„ „	43	„
1846.	„	Beckmann	„	136	„ „	66	„
1848.	„	Arnsburg	„	100	„ „	54	„
1850.	„	Meixner	„	131	„ „	56	„
1850.	„	Wagner	„	106	„ „	51	„
1850.	„	Paulmann	„	121	„ „	60	„
1852.	„	Baumeiſter	„	128	„ „	69	„
1853.	„	Gabillon	„	126	„ „	58	„
1853.	„	Franz	„	138	„ „	64	„
1856.	„	Sonnenthal	„	159	„ „	69	„
1857.	„	Kierſchner F.	„	145	„ „	69	„
1858.	„	Förſter	„	139	„ „	63	„
1858.	„	Lewinsky	„	138	„ „	51	„
1858.	„	Fricke	„	124	„ „	57	„
1859.	„	Ferrari	„	73	„ „	33	„
1863.	„	Schöne	„	76	„ „	29	„
1864.	„	Hartmann	„	56	„ „	21	„
1864.	„	Leuchert	„	59	„ „	33	„
1864.	„	Wilke	„	60	„ „	20	„
1865.	„	Kraſtel	„	12	„ „	11	„

In Nebenrollen: Die Damen Ardt, Branko, Corbeel, Dix, Hauenthal, Meyer, Pohl, Primaß, Rineſch, Winterſteiner,*) die HH. Bayer, Berger, Buel, Haller, Hanker, Jehly, Kaiſer, Köhler, Koliha, Niclas, Schmidt, Stein, Verſtl. — Für Kinderrollen: Marianna Auſterlitz, Adele Lehmann, Anna Leier, Fanny Wagener.

Gäſte: Hr. Marr, Oberregiſſeur des Thalia-Theaters in Hamburg, 6 Mal: Marquis („Das Fräulein von Seigliere"), Menzinger („Der Kaufmann") 2 Mal, Shylok („Der Kaufmann von Venedig"), Shewa („Der Jude") und Feldern („Herrmann und Dorothea"), Oberförſter („Die Jäger") — Frl. Schneeberger, vom Thalia-Theater in Hamburg 5 Mal: Lorle („Dorf und Stadt"), Hedwig („Der Kaufmann") 2 Mal, Helene („Eine vornehme Ehe"), Alvine („Der Störenfried").

Neuengagirt: Die HH. Leuchert, Wilke und Kraſtel, (Letzterer vom Hoftheater in Karlsruhe erſt ſeit Mai).

Penſionirt: Fr. Fichtner, Hr. Fichtner, Hr. Nolte, Frl. Wildauer.

Beurlaubt: (Außer der Ferienzeit) Frl. Wolter 2 Monate, Frl. Baudius 1 Monat.

Krank: Frl. Grafenberg 6½ Monate, Fr. Rettich 2 Monate, Fr. Hebbel 1½ Monat, Fr. Krouſer, Fr. Peche, Frl. Reichel, Hr. Franz Kierſchner, Hr. Förſter und Hr. Baumeiſter je 2 Wochen.

Abänderungen: 8 Mal. Wegen Fr. Gabillon (2 Mal), Frl. Bandius (eines der beiden annoncirten Stücke), Fr. Rettich, Hrn. Hartmann, Hrn. Gabillon, Hrn. Franz und Hrn. Beckmann. 1 Mal übernahm Frl. Wetzel die Rolle des Frl. Kratz, und 1 Mal Hr. Schöne (erſt im letzten Akt) jene des Hrn. Franz Kierſchner.

Normatage: Außer an den 18 gewöhnlichen und an den 2 Hof-Normatagen blieb die Bühne 1 Mal wegen Ableben des Erzherzogs Ludwig und 1 Mal wegen Ableben der Großherzogin von Toskana, geſchloſſen.

*) Fr. Winterſteiner wurde im Verzeichniß des vorigen Jahres irrthümlich als penſionirt bezeichnet. Obwohl ſie bereits ſeit 2 Jahren die Bühne nicht mehr betreten hat, zählt ſie doch noch immer zu den aktiven Mitgliedern.

Muſikaliſche Literatur.

„Erinnerungen aus meinem Leben". Von Adolf Bernhard Marx. Zwei Bände. Verlag von Otto Janke in Berlin.

v. Br. — „Im Begriff, meine Muſikgeſchichte und Muſikwiſſenſchaft nach mehr als dreißigjähriger Vorarbeit abzufaſſen, ward ich" — ſo berichtet uns der verdienſtvolle Verfaſſer dieſer Memoiren — „von nervöſer Krankhaftigkeit, der Folge überhäufter Arbeiten und eines Lebens voll innerer Stürme ergriffen und an der Vollendung jener Werke einſtweilen gehindert."

Dieſer unfreiwilligen Mußezeit verdankt die Leſewelt die vorliegenden Memoiren. Wir wollen von Herzen wünſchen, daß der Verfaſſer derſelben ſeither wieder die Fülle der Geſundheit gewonnen habe und daß es ihm gelingen werde, jene Werke, welche er als die „höchſten Aufgaben ſeiner wiſſenſchaftlichen Laufbahn" bezeichnet, zu vollenden. Wenn er ſeine Ueberzeugung

Digitized by Google

ausspricht, „daß Niemand sterbe, ehe er die ihm angewiesene Aufgabe vollbracht habe“, und hinzufügt: „Sind nun jene Werke für die Welt von Bedeutung, so werde ich leben und sie schreiben; sterbe ich zuvor, so war ihre Vollendung nicht geboten“: so pflichten wir dieser Auffassung bei, die zwar für den Verstand nie zu erhärten ist und der wohl auch die Geschichte nicht selten widersprechen möchte, die aber für das Gefühl so viel Tröstliches und Kräftigendes enthält, daß man sich ihr gerne, wenn auch mit einiger Reserve hingibt.

Der Verfasser erzählt uns die Geschichte eines mannigfach, insbesondere auch äußerlich reich bewegten Lebens, dessen gewandter, fließender Darstellung man nicht ohne Antheil und Interesse folgt. Er ist im Jahre 1799 „im Schooß der israelitischen Gemeinde geboren oder vielmehr er glaubt, nur dieses Jahr als sein Geburtsjahr bezeichnen zu können, denn, sagt er „es könnte wohl sein, daß nicht das Jahr 1799, sondern das Jahr 1795 mein Geburtsjahr wäre, da die Aufzeichnungen des Synagogenbeamten im Widerspruch standen mit denen meines Vaters in einer Familienbibel“.

Seinen Vater, der als Arzt in Halle lebte, schildert er uns als einen „echten Anhänger Voltaire's, gleichgiltig gegen positiven Kirchenglauben“. Dennoch hatte sich derselbe, als er ihm seinen Entschluß, zum Christenthum überzutreten, verkündete, zu Bette gelegt und ihm gedroht, wenn er seinen Entschluß ausführen würde, so solle dieses Bett sein Sterbebett werden. Allein der Sohn schien seinen Vater genau genug zu kennen, um seiner Drohung kein so großes Gewicht beizumessen, und er hatte ihn richtig beurtheilt; denn Vater Marx stand ruhig wieder auf und lebte noch manches Jahr.

Unser Autor aber widmete sich zunächst, freilich vornehmlich aus „äußeren“ Gründen, der juridischen Laufbahn. In den dreißiger Jahren (das Jahr ist nicht bestimmt angegeben) übersiedelte er nach Berlin und trat in das dortige Kammergericht ein, verließ aber schon nach wenigen Jahren (worüber ebenfalls eine bestimmtere Angabe fehlt), diese ihm durchaus nicht zusagende Laufbahn gänzlich, obgleich er sich kurz vorher — in seinem 38. Jahre — vermählt hatte. Seine musikalische Jugendbildung, während deren er in vielfacher Berührung mit Carl Löwe lebte, war dilettantisch und überwiegend autodidaktisch. Eine kurze Unterrichtszeit bei Türk regte in ihm nur das Mißtrauen gegen die alte Musiklehre auf und legte so den Keim zu dem später von ihm ausgeführten neuen System.

In Berlin kam er nun in vielfache Berührung mit den literarischen, musikalischen und sonstigen Celebritäten dieser Stadt, von welchen er mancherlei erzählt, das Meiste und Interessanteste von Spontini, zu dem er in intimerer Beziehung stand. Im 6. Kapitel des 2. Bandes erzählt uns der Verfasser, wie er dazu kam, eine musikalische Zeitung zu gründen, welche Tendenzen er dabei verfolgte, und welches Ende dieselbe nahm. Bei dieser Gelegenheit gibt er das folgende Curiosum zum Besten, welches wir zur Ergötzung der Leser mittheilen. „Nach Artikeln für die Kritik umschauend, fiel mein Blick auf Beethoven's schottische Lieder. Der Verleger (Schlesinger) gab sie mir. Ich staunte über den Reichthum, den diese drei kleinen Hefte in sich schlossen, und ward nicht müde, in wiederholten Anzeigen auf sie hinzuweisen. Bestürzt fragte mich der Verleger: ob denn das Alles mein Ernst sei und die Lieder wirklich Werth hätten? Ich bestätigte es mit Nachdruck und die Ueberraschung des alten Herren schlug in den heftigsten Aerger um, denn bis dahin hatte der theuer bezahlte Artikel so ganz und gar keinen Absatz gefunden, daß der Verleger die Platten hatte einschmelzen lassen“.

Das 5. Kapitel dieses Bandes enthält Mittheilungen über Paganini, das 7. und 8. über Mendelssohn, zu welchem der Verfasser bekanntlich früher in sehr freundschaftlichen, später in etwas gespannten Beziehungen stand. Im 9. und 10. Kapitel mögen wir ihn auf einer Wanderschaft durch Thüringen, Tirol und Bayern begleiten, wobei er nicht verfehlt, uns den Eindruck der Münchener Kunstschätze zu schildern. Das 11., 13. und 14. Kapitel handeln von dem (bei Breitkopf und Härtel erschienenen) Oratorium des Verfassers, dem „Moses“, von seiner Entstehung und seinem Erfolge. Mit dem letzteren war er — obgleich das Werk an mehreren Orten aufgeführt und der Mittheilung des Komponisten zu Folge beifällig aufgenommen wurde, — nicht zufrieden; denn, bemerkt er darüber, „das Werk erlangte nicht die Ausbreitung, welche nöthig gewesen wäre, damit es im Volke feste Wurzeln bleibend fasse“. „Dieser Schlag“, fügt er hinzu, „traf mich tiefer, als je einer. Ich hatte mein Werk als den Grundstein betrachtet, auf dem ich weiter bauen könnte; denn vor allem war mir der „Moses“ nur das erste Glied einer Trilogie von Oratorien.“ Mit dem Werke unbekannt, vermögen wir nicht zu beurtheilen, ob die ziemlich hochgespannten Erwartungen des Komponisten begründet waren. Ob aber eine solche getäuschte Erwartung schon allein ihn zur Resignation zwingen mußte, möge uner-

Digitized by Google

örtert bleiben. Schmerzlich genug klingt sein Ausruf in das Ohr des Theilnehmenden: „Zum Glück ist nur Wenigen auferlegt, zu erfassen, was dieß heimliche Morden in eigener Brust bedeutet“, und wurde schon von Manchem vor und nach ihm gethan. Läßt sich doch selbst ein Göthe gelegentlich (in den Gesprächen mit Eckermann) vernehmen: er hätte sich wohl anheischig gemacht, jährlich zwei Dramen zu schreiben, wenn er nur im geringsten auf den dazu erforderlichen Antheil der Nation (nach „Tasso“ und „Iphigenie“!) hätte zählen dürfen.

Etwas wunderlich nimmt es sich aus, wenn uns der Verfasser erzählt, wie er sich nach der schnellen Vollendung des ersten Theiles seines „Moses“ ganz erschöpft und unfähig weiter zu arbeiten fühlte. Da habe ihm seine Gattin einen Spaziergang nach dem Kreuzberge vorgeschlagen. „Plötzlich“, erzählt er, „tritt aus einem Seitenwege einer jener umherziehenden Fremden, die damit ihr Brod suchen, mit seinem Kameel hervor. Ich, von jeher ein Freund fremder Thiere, trete absichtslos vor das seltsame Geschöpf, und es schaut mir mit seinen großen, ewig stillen (?) braunen Augen so friedlich in die meinen, als sinne es nach und erinnere sich — (?!). Der ganze Anblick der Wüste entrollte sich vor meinem geistigen Auge. Ich eilte heim, den zweiten Theil des Oratoriums: „In der Wüste“ zu beginnen.“

Aus einer Mittheilung, welche auf Seite 126 des 2. Bandes zu finden ist, ersehen wir, daß der berühmte Philosoph Hegel einer der eifrigsten Leser und Bewunderer Saphir's in der Zeit war, wo dieser seinen Unfug in Berlin trieb. Er nannte ihn „ein Phänomen.“ Bekanntlich mußte Saphir in Folge einer Satire, welche der Dichter Ludwig Robert auf ihn verfaßt und auf die Bühne gebracht hatte, in welcher er ihn als „Jocko“, als „menschengroßen Affen“ darstellte, Berlin verlassen.

Nicht ohne Interresse liest man auf Seite 225 über die Eröffnungsvorlesung des berühmten Philosophen Schelling Folgendes: „Wie einst bei Gans, so sah man hier die ersten Sitzreihen von Generalen und Geheimräthen in Beschlag genommen, denen sich eine ganze Schaar von Professoren, unter ihnen die Mehrzahl der Hegel'schen Schüler, angeschlossen hatte. Schelling bezeichnet, was er früher gegeben, als die negative Philosophie; jetzt werde er die positive, die Offenbarungsphilosophie entwickeln. Den Hegelianern zugewandt sprach er: „Sie sind, meine Herren, mit Ihrer Philosophie in eine Sackgasse gerathen! Schließen Sie sich mir an, so werde ich Sie aus derselben herausführen zum Licht.“ Nach wenigen Stunden hatte sich der Hörsaal erschreckend gelichtet, die Vorlesung wurde nicht zu Ende geführt.

Schließlich wollen wir nur noch einen possierlichen Druckfehler bemerken, welcher sich Seite 15 des 2. Bandes findet. Es heißt nämlich daselbst: Es seien heutzutage die großartigen, erschütternden Gestalten nur störende Catone, die als überflüssig zu entfernen, oder höchstens nebenbei zu koloriren (statt toleriren) sind.

Die königliche Bühne in Berlin. 1864—1865.

II. Statistisches Verzeichniß.

Die Gesammtzahl der vom 1. August 1864 bis zum 21. Juni 1865 gegebenen Vorstellungen *) betrug 518, die sich folgendergestalt eintheilen: Trauerspiel 70, Drama und Schauspiel 107, Lustspiel und Posse 182, ernste Oper 132, komische Oper 56, Ballet 86. — Von 92 verschiedenen Stücken füllten 38, desgleichen von 46 Opern 14, und von 18 Ballets 9 bei der Aufführung nicht den Abend aus. Geschlossen waren die k. Bühnen 9 Tage, der Todtenfeier, der Sterbetage zweier Könige, des Königs Friedrich Wilhelm IV. Geburtstages, des heiligen Christabends, der Charwoche und des Bußtages wegen. Die außergewöhnlichen Schließungen begannen sehr früh. Von der Zahl der monatlich gegebenen Vorstellungen tragen: August 36, September 54, Oktober 54, November 53, Dezember 56, Januar 55, Februar 53, März 55, April 47, Mai 34, Juni 21. **).

Die Anzahl der Vorstellungen — nach dem Namen der Schriftsteller vertheilt — gibt folgendes Ergebniß: Bauernfeld 2, Beer 2, Benedix 23, Birch-Pfeiffer 33, Blum 6, Both 2, Brachvogel 20, Calderon 4, Castelli 2, Delavigne und Seribe

*) Die Gesammtzahl der vom 3. August 1863 bis zum 17. Juni 1864 gegebenen Vorstellungen betrug 515, vertheilt auf: Trauerspiel 66, Schauspiel 126, Lustspiel und Posse 151, ernste Oper 126, komische Oper 37, Ballet 70, und füllten von 95 verschiedenen Stücken 43, desgleichen von 40 Opern 11, und von 16 Ballets 9 bei der Aufführung den Abend nicht aus.

**) In Potsdam kamen am 21. September 1864: „Die Unglücklichen“ und „Tanz“, den 22. „Die Dienstboten“ und „Tanz“, den 24. „Am Fenster“ und das Ballet „Liebeshändel“ zur Aufführung. In Charlottenburg den 11. Juni 1865 zur Gründung eines Asyls für Witwen und Waisen. „Hans Lange“, „Gesang“ und „Tanz“.

6, Denecke 6, Diana (Juan) 9, Dumanoir und Kéranion 2, Feldmann 6. Feuillet 5, Freytag 1, Görner 4, Goethe 9, Gutzkow 3, Hackländer 4, Herſch 3, Heyſe 20, Holtei 3, Kleiſt 1, Kotzebue 27, Köſter 2, Labiche und Martin 3, Leſſing 9, Leitershofen 2, Lotz 2, Molière 2, Moreto 3, Moſenthal 5, Putlitz 7, Raupach 2, Rautenſtrauch 1, Roſen (Duſſek) 15, Schiller 26, Schleſinger 1, Schneider 3, Scribe 8, Shakeſpeare 48, Souveſtre 1, Stein 1, Tenelli 1, Töpfer 5, Weilen 3, Wichert 6.

Folgende Schriftſteller kamen gegen das vorige Jahr in Ausfall: Cumberland, Henrion, Holbein, Homburg, Hutt, Iffland, Lorm, Plötz, A. P. (Werner-Raupach), Wages, Wehl.

In der Oper: Auber 33, Bellini 2, Beethoven 5, Cherubini 1, Donizetti 3, Gluck 2, Gounod 15, Halevy 4, Jſouard 1, F. Lachner 2, Lortzing 5, Marſchner 4, Méhul 1, Mendelsſohn-Bartholdy 1, Meyerbeer 16, Mozart 28, Nicolai 7, Offenbach 8, Roſſini 4, Spohr 2, Spontini 5, Verdi 16, Wagner 6, Weber 14, Wüerſt 6.

Von den Komponiſten fielen aus: Benedikt, Flotow, Schmidt.

Im Ballet: D'Auberval 11, St. Georges und Coralli 1, Hoguet 9, St. Leon 2, Leuven und Mazilier 4, Petipa 4, P. Taglioni 53, Ph. Taglioni 1. — (Perrot blieb aus).

Die Novitäten und Neuinſcenesetzungen waren:

A) Im Schauſpiel*) neu (16): Ein Trauerſpiel („Pietra"); Sechs Schauſpiele („Edda", „Königin Bell", „Hans Lange", „In der Heimat", „Prinzeſſin Montpenſier", „Der große Kurfürſt"); Neun Luſtſpiele, darunter ſieben einaktige („Zuerſt komm' ich", „Eine kleine Erzählung ohne Namen", „Ausreden laſſen", „Ein unſchuldiger Diplomat", „Die Kompromittirten", „Rezept gegen Schwiegermütter", „Die Zinſen der Liebe", „Ihr Taufſchein", „Eine Partie Piquet"). — Neueinſtudirt (6): Ein Trauerſpiel („Clavigo"); ein Schauſpiel („Mutter und Sohn"); vier Luſtſpiele („Der Rechnungsrath und ſeine Töchter", „Die Schule der Verliebten", „Die Wiener in Paris", „Die junge Pathe").

B) In der Oper neu (2): Zwei ernſte Opern („Der Stern zu Turan", „Rigoletto"). Neueinſtudirt (7): Vier ernſte Opern („Hans Heiling", „Violetta (Traviata)", „Katharina Cornaro", „Rienzi, der letzte der Tribunen"); drei komiſche („Fra Diavolo", „Die Heimkehr aus der Fremde", „Cosi fan tutte").

C) Im Ballet: Eine Neuigkeit („Sardanapal"). — Neueinſtudirt (2): Zwei Ballets („Das ſchlecht bewachte Mädchen", „Der Geburtstag" (einaktig).

Debüts, Gaſtſpiele und Engagements:

Im Schauſpiel fanden zwei Debüts (an 6 Abenden): Hr. Deſſoir jnn. 3 Mal, Hr. Landvogt 3 Mal, ferner vier Gaſtſpiele (an 37 Abenden) ſtatt: Frl. Wolter 3 Mal, Hr. Dawiſon 20 Mal, Frl. Müller 6 Mal, Hr. Friedmann 8 Mal. — Engagirt: Frl. Müller, Frl. H. und L. Delia, Hr. Friedmann. — Abgegangen: Hr. Landvogt. — Penſionirt: Fr. Birch-Pfeiffer (1. April 1865), Fr. Werner (1. Juni 1865). — Den 28. März 1865 wurde zum Benefiz für Karl Gutzkow und deſſen Familie „Uriel Akoſta" unter Mitwirkung Dawiſon's gegeben. Am 20. April 1865 kam als Abſchieds-Vorſtellung der Fr. Birch-Pfeiffer „Eine Familie" zur Aufführung. Fr. Birch-Pfeiffer: Frau Brunn.

In der Oper fand ein Verſuch (an 3 Abenden): Frl. Metzdorf, ferner vierzehn Gaſtſpiele (an 61 Abenden) ſtatt: Frl. Suvanny 2 Mal, Fr. Doria 1 Mal, Frl. Fließ 1 Mal, Frl. Artôt 22 Mal, Frl. Grohmann 1 Mal, Frl. Varn 5 Mal, Frl. Horina 2 Mal, Frl. Dickow 2 Mal, Hr. Koloman Schmid 3 Mal, Hr. Gunz 4 Mal, Hr. Niemann 14 Mal, Hr. Ellinger 1 Mal, Hr. Severini 1 Mal, Hr. Hacker 2 Mal. — Engagirt: Frl. Horina, Frl. Dickow, Hr. Hein (Regiſſeur). In der Kapelle: Hr. Pönitz (Harfeniſt). — Abgegangen: Hr. Koloman Schmid, Hr. Adams, Frl. Schmidt, Hr. Wagner (Regiſſeur). — Den 13. November 1864 gab man eine Matinée zum Beſten des k. engagirten Chor-Perſonals unter Mitwirkung der HH. Niemann, Leon, Pönitz u. A.; am 23., 27. und 31. Dezember v. J. von dem Violinvirtuoſen Ole

*) In dem Jahre 1863—1864 kamen im Schauſpiel zur Darſtellung 7 Novitäten („Sammelwuth", „Eine einfache Geſchichte", „Montjoye", „Die deutſchen Komödianten", „Gegenüber", „Unſere Alliirten", „Nach Sonnenuntergang"); 5 Neuinſcenesetzungen („Die Marquiſe von Villette", „Der arme Poet", „Das letzte Abenteuer", „Jeder fege vor ſeiner Thür", „Der Heirathsantrag auf Helgoland"); in der Oper 2 Neuigkeiten („La Rôle", „Die Roſe von Erin"); 2 Neueinſtudirungen („Die Geſandtin", „Olympia"); im Ballet: keine Neuigkeit; eine Neueinſtudirung („Morgano"). — Die k. Bühnen brachten vom 1. Juni 1851 bis 21. Juni 1865: 228 Novitäten und 149 Neueinſtudirungen, die ſich auf Schauſpiel, Oper und Ballet vertheilen.

Bull (seit 1839 nicht wieder in Berlin anwesend) veranstaltete Konzerte.

Im Ballet fanden zwei Gastspiele (an 9 Abenden) statt: Fr. Petipa 7 Mal, Frl. Hannekart 2 Mal. — Engagirt: Frl. Hannekart, Fr. Hoguet (Pantomimistin). — Pensionirt: Fr. Sergois, Fr. Hoguet (Solotänzerin), Hr. Donath (Ober-Garderobier).

Gestorben: Auguste Crelinger (11. April 1865); Frl. de Ahna (10. Mai 1865); Fr. Markwardt (Tänzerin).

Frankfurter Musikbericht.

Die Konzerte des Museums. — Instrumental-Verein.

H. B. Ich komme spät mit meinem Schlußbericht; unsere Konzert-Zeit geht aber ziemlich weit in den Sommer herein (der Rühl'sche Verein hat erst kurz vor Pfingsten die Reihe geschlossen) darum wird es mir wohl gestattet sein, jetzt noch mit dem Schluß zu erscheinen. Ich habe zunächst über das IX.—XII. Konzert des Museums zu berichten. Sie brachten von Symphonien: Beethoven's B-dur; Spohr's C-moll; Haydn's D-moll und Beethoven's C-moll; von Ouvertüren: Catel's „Semiramis", Woldemar Bargiel's „Medea", Mendelssohn's „Heimkehr aus der Fremde" und Cherubini's „Anakreon"; von Konzert-Stücken: Cello-Konzert von Schubert (J. de Swert aus Düsseldorf), Konzert von Beethoven, für Klavier, Violine und Cello (Wallerstein, Heermann und Brinkmann), Klavier-Konzert, Es-dur, von Beethoven (Frl. Anna Mehlig aus Stuttgart), Concert militaire für die Violine von E. Lipinski (Hr. Wilhelmi aus Wiesbaden); von Sängern: Frl. A. Eggeling (Braunschweig), Karl Hill, Hr. und Fr. Hauser (Karlsruhe); außerdem die III. Abtheilung der Scenen aus Göthes „Faust" von Schumann. — Die B-dur-Symphonie von Beethoven unterscheidet sich von den vorhergehenden Werken durch den Rhythmus der Massen. Haydn, Mozart und auch Beethoven in seinen ersten Werken haben mehr den Rhythmus der Melodie ins Auge gefaßt, d. i. die Beweglichkeit des einzelnen Menschen, der Stimme, des Instruments; Beethoven hielt in seiner „Eroica" und noch mehr in der B-dur-Symphonie die einzelnen Stimmen in geringer Beweglichkeit, (die Stimmen drehen sich um den Ton des Akkords fast wie um einen Orgelpunkt), dagegen ließ er die Gruppen im Ganzen stets in rhythmischer Bewegung fortschreiten. Z. B. in dem ersten Satz des Allegro scheint die Melodie in den Achtelnoten der Violinen zu liegen, Beethoven hat sie aber den ganzen Noten der Blas-Instrumente zugetheilt, die Violinen umspielen dieselben gleichsam nur als Verzierung; die Achtelnoten sind nur der um seinen Angelpunkt bewegte Akkord. Noch deutlicher tritt dieß hervor in dem Mittel- und Schlußsatz.

Für den Vortrag wird dieß äußerst wichtig. Die einzelnen bewegten Stimmen müssen stets untergeordnet bleiben; der aufgelöste Akkord, den sie spielen, darf nur den von den übrigen Stimmen groß und breit gehaltenen Akkord unterstützen. Das Ganze muß in rascherer Bewegung hinschreiten. damit man den Zusammenhang der Melodie der Massen erkennt, dann wird der Eindruck hervorgebracht., als ob eine Masse sänge und zwar eine Masse, die bei ihrer fortschreitenden Bewegung eine stete innerliche Lebhaftigkeit und Beweglichkeit kundgibt. Die 40 oder 50 Orchester-Stimmen scheinen dann eine Masse von Tausenden, die in der mannigfaltigsten, eigenartigsten Weise nur das eine große gemeinsame Gefühl aussprechen. — Diese Anschauungsweise ist leider unseren Musikern, wie den Hörern meist noch fremd. Der einzelne Spieler will noch zu viel geigen, als „dienendes Glied eines Ganzen" erkennt er sich nicht; die Dirigenten führen den Herrscherstab nicht gewichtig genug, um die Unterordnung zu erzwingen; der Hörer vergnügt sich an den einzelnen Melodiechen, nach dem Eindruck des Ganzen fragt er nicht. Das waren auch bei der hiesigen Aufführung die Gründe, warum die Symphonie nicht zur rechten Geltung kam. Das erste und das zweite Hauptstück waren so zerpflückt, in so kleine Theilchen aufgelöst, daß jedes einende Band zu fehlen schien; der Hörer fand viele Schönheiten, aber eine zwingende, fortreißende Gewalt fühlte er nicht.

Die C-moll-Symphonie von Beethoven ist insofern leichter darzustellen, als Beethoven hier das Figuren-Werk mehr hinaus geworfen hat. Die Stimmen gehen stets in Masse zusammen, oder wo die eine und andere zertheilte Akkorde zu spielen hat, wie im Andante, da ist dies nur wirkliche Begleitung, die als solche leichter zu erkennen ist. Aber was hier in's Gewicht fällt, ist die ideale Auffassung. A. B. Marx hat in seinem trefflichen Werke über Beethoven eine herr-

liche Schilderung des Ideengangs der C-moll-Symphonie gegeben. Sie gibt die durchlaufende Stimmung so getreu, daß jeder Spieler und Hörer etwas Aehnliches dabei empfinden muß. Marx hat aber die Idee Beethoven's nicht konkret genug gefaßt. Er spricht von einem „Kampf und Sieg des Mannes gegen das Schicksal". Das ist richtig, aber zu allgemein; solchen Kampf haben alle hervorragenden Geister zu allen Zeiten geführt. Der Beethoven'sche Kampf hatte die entschieden politische Färbung seiner Zeit (1808). Es war der große Kampf der Nation gegen ihre Unterdrücker, dem Beethoven seine Stimme lieh. Die „Eroica" war vorausgegangen, die Feier des Faust-Tell, der die Nation befreien sollte; der Repräsentant dieser Idee (von dem Beethoven einzelne Züge in dem französischen Bürger-General zu erkennen glaubte) war gefallen. Wie Beethoven die Widmung der „Eroica" an Napoleon zerriß, da war auch schon der Wurf zur C-moll-Symphonie geworfen. „Jetzt ist es aus:" so mußte ein Schrei durch alle deutschen Lande ertönen; alle Dichter, alle Redner mußten ihn bis in die entlegensten Gaue tragen; es mußte Alles erzittern, Germanien mußte in seinem innersten Mark erschüttert werden, bis es sich aufraffte zu dem Ruf: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!" Der ganze Freiheitskampf der deutschen Nation von dem ersten Aufruf zur That bis zur Leipziger Siegesfeier liegt in dieser Symphonie. „Den Kampf gegen das Schicksal" erkennt man auch hier; aber welches Schicksal, welchen Kampf! Nie wird man diese Stimmung wieder fühlen können, wenn man nicht den ganzen historischen Hintergrund sich aufbaut! Wir wollen keine Detail-Ausführung dieses Gedankens hier geben, — sie müßte zu umfassend werden, wollten wir nicht mißverstanden sein, — aber man versetze sich in jene Zeit, dann werden Einem wahrlich andere Ideen einfallen, wie Marx bei dem Andante: „Aus dem Dunkel ruf' ich zu Dir empor!" Hr. Müller scheint sich der Marx'schen Auffassung angeschlossen zu haben. Man erkannte überall die Erscheinungen eines großen Kampfes, aber mehr den des einzelnen Menschen gegen sein besonderes Geschick, als den des Helden gegen den das ganze Volk niederbeugenden Druck. Erst am Schluß erhob sich die Darstellung zu einem solchen Ausbruch der Freude, daß man sagen mußte: das ist zu viel für die Freude eines Menschen; solchen Triumphgesang kann nur ein ganzes Volk anstimmen, und das nur in dem Momente, wo es sein höchstes Fest feiert, die Befreiung. Der Schluß ist so großartig angelegt, daß Künstler und Hörer stets davon fortgerissen werden. Wie ganz anders müßte er aber noch wirken, wenn in den vorhergehenden Hauptstücken die Stimmung richtig vorbereitet würde!

Die C-moll-Symphonie von Spohr ist mit jenen Riesenwerken nicht zu vergleichen. Wollen wir ihr aber doch ihre historische Stellung geben, so müssen wir sagen, sie drückt nur das aus, was ein kleiner Bruchtheil des Volkes, die schwärmenden, träumenden, mit ihrer Umgebung unzufriedenen Poeten erstrebt haben. Unzufriedenheit, Klage, Jammer, das ist die Stimmung, aus der zu reißen ihnen die Kraft fehlte. Spohr fehlte vor Allem ein Hauptstück, um aus seinem Streben einen volkbewegenden Drang zu schaffen: das Verständniß des Volks. Er konnte nie zum Volke sprechen, weil er seine Sprache nicht verstand. Die technischen Vorzüge, die wir oben bei Beethoven rühmten, hat Spohr nie gekannt. Von einem Rhythmus der Massen ist keine Spur; aber viel Detailzeichnung, viel Gelegenheit zu subjektivem Gehenlassen des einzelnen Spielers. Die Spohr'schen Werke werden deshalb meist immer gut dargestellt, weil in ihnen alle Mängel unseres Musiklebens geheiligt sind. — Haydn war lange aus unseren Konzerten verschwunden; aber zum Glück für ihn. Der Sinn am Naturwüchsigen, der seit 1848 wieder herangezogen wird, ist jetzt schon zu größerer Stärke gediehen, als vor zehn Jahren. Bei der Aufführung der D-moll-Symphonie war keine Spur mehr von der gezierten Phrasenmacherei, sondern schlicht, derb, ungeziert sprach sie zu uns, wie der Mann zum Mann spricht. Die Menuett war ein Muster von männlicher Würde, selbstbewußtem Stolz und biederer Herzlichkeit.

Die Ouvertüre von Catel zu „Semiramis" aus dem Jahre 1802 ist ein Kapellmeister-Werk aus der französischen Schule. Es der Vergessenheit zu entreißen, fanden wir keinen besonderen Anlaß. Cherubini's Ouvertüre zu „Anakreon" fehlt der logische Zusammenhang, den wir sonst bei diesem Meister finden. Das Motiv des ersten Satzes (dasselbe wie in Beethoven's „Eroica" mit verändertem Rhythmus) bildet nicht blos den Grundcharakter des Stücks, es wird auch allerwärts zwischen die anderen Sätze hineingeworfen. Man kann fast sagen, es existirt außer diesem kein klar ausgesprochener Gedanke. Der zweite Satz macht nur Anläufe, um sich in Rossini'scher Art im Phrasenthum zu verlieren; den Schlußsatz bildet der schon einmal dagewesene Anfang zum ersten. Statt des „Phantasie-Stücks", des Uebergangs zur Wiederholung, folgt eine mosaikartige

Digitized by Google

Vermiſchung, die bis ans Ende geht. Man kann das Ganze ein Rococco-Stück der ſchönſten Art nennen; ein logiſches Kunſtwerk iſt es nicht. Seinem idealen Charakter nach macht es den Eindruck eines fröhlichen Uebermuths, der in bizarrer Laune hin nnd her ſpringt. — Die „Heimkehr aus der Fremde“ von Mendelsſohn iſt eine hübſche Muſik, die man zu Zeiten auch einmal gern hört. — Etwas ganz Neues war die Ouvertüre zur „Medea“ von Woldemar Bargiel. Dieſer Künſtler ſtammt, ſo viel wir wiſſen, aus der Leipziger Schule. R. Wagner iſt ſein unmittelbares Vorbild; damit kann man ihn negativ am beſten zeichnen. Wagner iſt ein Genie, dem man ſeiner großen Ideen wegen oft das Formloſe verzeihen kann. Minder befähigte Geiſter, die ihn nachahmen, kommen aber damit zur Monſtroſität. „Medea“, wie ſie uns überliefert, iſt das bis zur Raſerei liebende Weib, das für den Geliebten, um dieſen und ſich ſelber zum Ziel ihrer ehrgeizigen Wünſche zu bringen, die gräulichſten Verbrechen begeht, das wegen dieſer Verbrechen verabſcheut und verlaſſen wird und dafür ſich rächt. Cherubini hat in ſeiner Ouvertüre dieſen Charakter trefflich gezeichnet. Medea raſet ſinnlos; die Ruhe überkommt ſie; die ſüße Erinnerung an die glückliche Zeit der Liebe taucht vor ihr auf und löst den herben Schmerz. Aber aus der Erinnerung kommt wieder der Gedanke an den Verluſt; ſo wogt es auf und ab zwiſchen Raſerei und ſüßer Wehmuth. Und darin liegt der Zauber dieſer göttlichen Geſtalt! Aus Bargiel's Ouvertüre konnten wir nur den einen Zug, die ſinnloſe Raſerei erkennen, es folgte zwar auch die Ruhe, aber nur die der Abſpannung, aus der ſich Medea zu neuem, immer raſenderem Toben aufrafft. Bei dem Mangel an idealem Plan, an ſeeliſcher Entwicklung, fehlt die äußere Abwechslung, unklare Ideen werden fortwährend mit dem Aufwand aller Inſtrumente, namentlich der Blechmuſik irregeführt, ſo daß bei dem Suchen nach Ideen das Ohr noch betäubt wird. Die Folge war deßhalb vollſtändige Abſpannung, in der auch keine Spur von vorausgegangener Anregung blieb.

Von den Konzert-Stücken ſind nur die von Beethoven erwähnenswerth. Das Es-dur-Konzert wurde von Frl. Anna Mehlig aus Stuttgart recht fein und elaſtiſch vorgetragen. Das Trio mit Orcheſter ſpielten drei Frankfurter Künſtler, die HH. Wallerſtein, Heermann und Brinkmann, aber mit mehr Korrektheit als idealem Aufſchwung. Die Frankfurter Schulmeiſterei macht die Künſtler etwas nüchtern. Das Concert militaire für Violine von Lipinski (geſpielt von Wilhelmi) und das Cello-Konzert von einem gewiſſen Schuberth ſind geiſtloſe Machwerke, die nicht in's Muſeum gehören. Wilhelmi wußte aus ſeinem Stück noch etwas zu machen; er ſpielt korrekt und führt einen feſten Strich. De Swert brachte nur ein lamentables Stück zum Vorſchein, das bis zum Widerwillen langweilte.

Von Sängern hörten wir zuerſt Frl. Anna Eggeling aus Braunſchweig, eine anmuthige Erſcheinung und ſchöne Stimme. Das Weiche, Sinnige ſcheint ihr Element zu ſein. Sie ſang eine Arie aus der Schöpfung „Auf ſtarkem Fittige“ und „Glöcklein im Thale“ aus „Euryanthe“. Doch auch naive Schalkhaftigkeit zeigte ſie in Liedern von Marſchner und Abt. Im Konzert trat Hr. Karl Hill auf, mit einer Arie aus „Paulus“ und Liedern von Schubert und Schumann. Hr. Hill ſingt immer ſchön; aber er bringt nichts Neues. Er weiß dem Kunſtwerk keine Seite abzugewinnen, die man nicht ſchon oft geſehen hätte. Bei aller Jugendfriſche wird er doch früh altern. Eine außerordentliche Erſcheinung brachte uns das XII. Konzert, das Haufer'ſche Künſtlerpaar aus Karlsruhe. Sie ſangen ein Duett aus „Joſeph“; dann Fr. Haufer zwei Lieder von Chopin (das „Ringlein“ und ein Litthauiſches Lied) und Hr. Haufer „Fluthenreicher Ebro“ von Schumann und „Wohin?“ von Schubert. Alles, was man von Künſtlern verlangen kann, war hier vereinigt: Reinheit und Adel der Empfindung, kritiſche Erkenntniß und Beherrſchung aller Mittel, um Gefühl und Kunſtverſtand zur Darſtellung zu bringen. Das Muſeum ſchien Alles aufgeſpart zu haben, um den letzten Abend zu dem herrlichſten zu machen. Cherubini's „Anakreon“, die Haufer'ſchen Geſänge und die C-moll-Symphonie von Beethoven, das waren, wenn auch verſchiedenartige, doch lauter edle, reine Kunſtleiſtungen, die nur einen edlen Eindruck hinterlaſſen konnten.

Im XI. Konzert kam Schumann's „Fauſt“-Muſik. Wer den „Fauſt“ in Muſik ſetzen wollte, mußte ihn vor Allem aus dem gelehrten Wuſt heraus ſchälen, der den edlen Kern dieſes Werkes umhüllt. Der Muſiker mußte ſich vor allem ans Reale halten. Das Reale im „Fauſt“ ſind aber weder die Profeſſoren-Reden im erſten Theil, noch die myſtiſchen Chöre im zweiten, ſondern die Gegenſätze von altem und neuem Leben, die von dem Engelchor des erſten Theils bis zur Kataſtrophe im Kerker ausgeſprochen ſind. Hier mußte der Muſiker ſein Feld ſuchen. Schumann hat den Schluß ſeines

Digitized by Google

Werkes, den III. Theil, (die Schluß-Scene im Himmel) zuerſt geſchrieben und, wie es ſcheint, hintendrein nur das aus dem Göthe'ſchen Werk heraus genommen, was zur Motivirung jenes myſtiſchen Chores als Schluß dienen konnte: aus dem erſten Theil die Scene im Garten, im Zwinger und die Scene im Dom (als I. Theil); aus dem zweiten Theil den Engelchor, der Fauſt zu neuem Schaffen aufweckt, aus dem 5. Akt die Scene, in der das Gewiſſen in Geſtalt der grauen Weiber auftritt und Fauſt's Tod (als II. Theil); den III. Theil bildet die Schlußſcene im Himmel. Abgeſehen von der dürftigen Auswahl im erſten Theil, deutet auch ſchon die Länge des III. Theils (er iſt doppelt ſo lang als die beiden erſten) auf jene Vermuthnng. Das Ganze hat ſchon das Gepräge einer meßartigen Cantate, hört man aber, wie im Muſeum, bloß den Schlußtheil, ſo hat man — ſtatt des Dramas — äußerlich vollſtändig den Eindruck der Meſſe. Man könnte ſich nun im Charakter der Beethoven'ſchen Missa solemnis hier eine große Todtenmeſſe vorſtellen mit dem Grundgedanken: „Wer immer ſtrebend ſich bemüht, den können wir erlöſen". Schumann hatte aber weder mehr den Glauben wie in der alten Meſſe, noch konnte er ſich zu der neuen Religion Beethoven's aufſchwingen. Es geht deshalb ein fortwährendes Schwanken im Glauben durchs ganze Stück. Das Schwanken in der Idee ließ ihn auch keine charakteriſtiſche Form finden. Das „Dies irae" im I. Theil macht noch den ſchaurigen Eindruck des Bußchores. Die heiligen Anachoreten im III. Theil können vor lauter Wortſchwall zu keinem treffenden Wort kommen, eine charakteriſtiſche Muſik war deshalb unmöglich. Ein und derſelbe Rhythmus geht nicht bloß einförmig durch ein ganzes Stück, ſondern ſetzt ſich faſt in derſelben Weiſe im folgenden fort. Selbſt mit Hilfe des Textbuches kann der Hörer, wenn er nicht die Partitur auswendig kennt, der Muſik nicht folgen: ſo ſehr durchkreuzen und verwirren ſich die Chöre durch Nachahmungen und unendliche Fortſetzungen. Bei dem fortwährend angeſtrengten Horchen war man am Ende völlig abgeſpannt.

Der Cäcilien-Verein hatte die Chöre mit dankenswerthem Eifer einſtudirt. Einige Damen aus dieſem Verein, Frl. Oppenheimer vom Stadttheater, die HH. Baumann und Hill haben die Soli geſungen. Sie haben ſich redlich bemüht nnd die Anſtrengung war wahrlich nicht gering. Wenn das Werk auch keinen großen Eindruck machte, ſo verdanken wir der Vorführung doch ein Stück Charakteriſtik Schumann's. Solche Opfer für eine Idee, ohne Ausſicht auf jeden Erfolg, ſind aber nicht hoch genug zu ſchätzen!

Hier muß ich auch unſeres Inſtrumental-Vereines von Dilettanten gedenken. Der „philharmoniſche Verein" wird von Hrn. Friedrich, Dirigenten des Rühl'ſchen Vereines, geleitet.

In dieſem Winter gab er drei Konzerte, in denen er eine Symphonie (D-dur) von Haydn, eine von Mozart (C-dur mit der Schlußfuge) und eine von Mendelsſohn (C-moll) aufführte; dann die Ouvertüre zu „Anakreon" von Cherubini, „Prometheus" von Beethoven und eine Konzert-Ouvertüre von Alois Schmitt. Dazwiſchen brachte er eine Anzahl kleinere Inſtrumentalſtücke und Geſänge. Im 2. Konzert wirkte Fr. Haaſe-Capitän mit. Die Konzerte ſind meiſt recht hübſch. Sie werden an Sonntagen aufgeführt und zu billigen Preiſen gegeben, wie die vom Muſeum; der Gewerbeſtand betheiligt ſich deßhalb mehr dabei als bei jenem. In dieſer Hinſicht iſt der Verein gleichſam der Pionnier für die großen Konzerte. Auch bietet er jüngeren Kräften, die noch nicht den hohen Kothurn zu beſteigen wagen, Gelegenheit vor das Publikum zu treten. So als Vorſchule für Künſtler und Publikum füllt er einen wichtigen Poſten aus.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel

König Saul, Tragödie in fünf Aufzügen, von Hermann Hölty. Hannover, Rümpler 1865.

R. Z. Bibliſche Tragödien haben den Uebelſtand zu überwinden, daß ſie auf einer durch und durch theokratiſchen Baſis ruhen, in Folge deren der handelnde Menſch die Abhängigkeit von Gott oder eigentlich von deſſen ſichtbarem Repräſentanten, dem Prieſter, nicht los werden kann, ohne ein Unrecht zu begehen. Wo die Anerkennung dieſer Baſis fehlt, da verſchwindet auch die Vorſtellung der Schuld, und der moderne Menſch abſolvirt König Saul's Widerſtand gegen die Prieſterherrſchaft eben ſo leicht, wie den des Hohenſtaufen Friedrich gegen Innocenz und Rom. In dieſem Sinne wäre der Untergang des Einen wie des Andern wohl traurig, aber nicht tragiſch, denn die härteſte Strafe wäre dabei über denjenigen verhängt, der nach unſeren Begriffen kein Verbrechen begangen hat. Wer daher bibliſchen Stoffen für die Gegenwart die tragiſche Seite abgewinnen will, muß ſie vor Allem von ihrer theokratiſchen Vorausſetzung befreien, und ſie auf rein menſchliche Motive zurückführen. Ein ſol-

ches ist für Saul die Eifersucht gegen David, vom Standpunkt des Herrschers aus eben so erklärlich als von jenem des Mannes und Helden aus verwerflich und kleinlich, welche den König in Verbindung mit seiner Kühnheit gegen das Priesterthum zu einem jener „gemischten" Charaktere macht, welche nach Aristoteles für die Tragödie die besten sind, weil sie ebensowohl Bewunderung als Tadel einflößen, bei ihrem Untergang aber das Mitleid die Gerechtigkeitsstimme überwiegt. Beides hat der Verfasser wohl gefühlt, aber die Wirkung von vorneherein dadurch geschwächt, daß er auch Saul's Auftreten gegen das Priesterthum eine eigennützige Triebfeder unterlegt, und so statt eines aus vielem Licht und großem Schatten gemischten Charakterbildes ein nachtschwarzes liefert, dem mit dem Untergang Recht geschieht. In formeller Beziehung hat er keine von der Geschichte gebotenen Momenten entbehren wollen und dadurch statt eines Dramas eine dramatisirte Historie zu Stande gebracht. Das Packende, Schlagende, Fortreißende der dramatischen Handlung fehlt; die Scenen sind ohne innere kausale Nothwendigkeit, nach bloßer epischer Zeitfolge aneinander gereiht; der ganze erste Akt und ein großer Theil des zweiten wären besser erzählt worden. Otto Ludwig's Makkabäer sind dem Verfasser schädlich geworden; was deren Nachtseite bildet, die epische Breite hat er nachgeahmt, ohne das blitzende Sternenheer, welches jene Nacht erhellt.

Der Augenblick des Glückes. Intriguenstück in fünf Akten. Frei nach Hackländer's Roman von A. Heinrich. Berlin, Grieben, 1865.

R. Z. Obiges Opus ist nur aus dem Grunde erwähnenswerth, weil es den Beweis abgibt, daß oft ein sehr schlechtes Mittel zu sehr guten Zwecken dienen könne. Der Ertrag desselben ist nämlich der Anschaffung von Lehrmitteln für die schlesischen Volksschulen gewidmet. Lesern oder gar Beschauern müßte es nur „Stunden des Unglücks" bescheeren.

Wie es sich treibt. Drama in fünf Akten von Eduard Köller. Berlin, Schweigger.

R. Z. Das Buch ist ein trauriges Beispiel, wie es sich treibt, in einem hoffentlich nicht zahlreichen Kreise sogenannter Bühnenschriftsteller. Sein Verfasser hätte wohlgethan, den Mahnruf zu beachten, der in dem Namen seines Verlegers enthalten ist.

Korrespondenz-Nachrichten.

‡‡ **Bamberg.** (Rückblick auf die Theatersaison. Musikvereine. Virtuosenkonzerte.) Die Wintersaison unseres Stadttheaters endete im Monate März. — Die Direktion that in der zweiten Hälfte nichts, um die Theaterfreunde für die begangenen Fehler der ersten Hälfte zu entschädigen. Repertoir und Personal waren (gelinde ausgedrückt) mittelmäßig, und lohnt es sich nicht der Mühe, über das Eine oder das Andere weiter zu sprechen, nachdem wir die wenigen guten Kräfte, wie Zadel, Tietze und Hamm, schon früher erwähnt hatten, und dieselben sich gerade in den letzten Monaten durch ihre Umgebung und die ganze Führung der Direktion nicht besonders gehoben und angeeifert fühlten konnten. — Von den Gastspielen erwähne ich nur das der Frau Burggraf. — Dieselbe ist eine geborene Bambergerin, exzellirte hier auf dem Liebhabertheater der Gesellschaft Konkordia und wurde durch den dort errungenen Beifall bestimmt, im Jahre 1845 sich beim hiesigen Stadttheater engagiren zu lassen. Seit ihrem Abgange im Jahre 1846 hatten wir keine Gelegenheit mehr, ihre Fortschritte zu verfolgen und waren daher auf's Höchtichste entzückt, in ihr eine Künstlerin ersten Ranges bewundern zu können. Es wäre wirklich überflüssig, hier noch Details ihrer Kunst besprechen zu wollen — wir fanden alle von der Kritik ihr nachgerühmten Vorzüge im vollsten Maße vorhanden; und so wurde denn auch die liebenswürdige Landsmännin mit Enthusiasmus empfangen und verabschiedet. — Am 3. Mai eröffnete Direktor Emil Hahn von Würzburg mit seiner Operngesellschaft unsere Sommersaison mit den „Hugenotten" und schloß dieselbe am 25. Juni mit „Oberon". Das Repertoir brachte die besseren Opern älterer und neuerer Zeit; das Personal, noch vom vorigen Sommer her in gutem Andenken und verstärkt durch einige recht brave Tenore, befriedigte auch heuer wieder die Musikfreunde. Frl. Hulgert vor Allem und nach ihr Frl. Herbold und die HH. Grünewald und Leithner waren die Lieblinge des Publikums. — Unser Musikverein brachte in den drei Konzerten, welche seit meinem letzten Berichte stattgefunden haben, neben anderen Tonwerken den 2. Theil des Oratoriums „Paulus" und die vierte Symphonie von Beethoven. Ins besondere das letzte Werk erfreute sich eines so fleißigen Einstudirens, einer so gediegenen Auffassung und Durchführung von Seite des Dirigenten Dietz und der Mitwirkenden, daß die vollste Anerkennung hiefür öffentlich ausgesprochen werden muß. — Herr Professor Samberger, Lehrer der Musik am hiesigen Gymnasium, trug in einem der Konzerte mehrere Violinpiezen vor und bewährte sich hierbei als vortrefflicher Künstler auf diesem Instrumente. Unter den Produktionen des Liederkranzes erwähne ich nur die sehr gelungene Aufführung der „vier letzten Dinge" von Spohr, am Charfreitage in der St. Michaels-Kirche. Das Werk wurde hier zum ersten Male gehört. Von wandernden Virtuosen besuchten uns im letzten Monate Mortier de Fontaine und die Violin-Virtuosin Deckner. Leider waren die von Beiden veranstalteten Konzerte sehr wenig besucht, was man wohl nur der warmen Jahreszeit zur Last legen darf.

H. B. **Frankfurt a. M.** (Gastspiel des Frl. Bettetheim) Es wird Sie wohl interessiren zu erfahren, daß Frl. Bettelheim aus Wien durch ihre imposante Erscheinung das Frankfurter Publikum hingerissen hat. Sie hat gesungen im „Prophet", „Luerezia", in den „lustigen Weibern von Windsor" und im „Troudadour". Ich habe bloß den „Propheten" gesehen, weil ich es trotz der trefflichen Darstellung einer einzelnen Sängerin nicht über mich gewinnen kann, einen Abend der „Lucrezia" oder gar den Gemeinplätzen des „Trondadours" zu opfern. Frl. Bettelheim besitzt alle Mittel, die nur zu der schwierigen Rolle der Fides nöthig sind. Außer der großen Gestalt, der vollen, mäch-

Digitized by Google

tigen Altſtimme, die an Umfang ihres Gleichen ſucht, hat ſie eine Schwungkraft und Fertigkeit, mit der ſie ſowohl die Wucht, als den raſchen Wechſel dieſer furchtbaren Leidenſchaften darſtellen kann. Aber gerade an einer ſolchen virtuoſen Darſtellung ſieht man, was für Unmöglichkeiten Meyerbeer ſeiner Fides zugemuthet hat. Nur mit ſolcher Jugendkraft und ſolcher Elaſticität läßt ſich dieſe Rolle überhaupt ſingen. Fides aber ſoll eine bejahrte Frau ſein. Es war ein merkwürdiger Kontraſt, dieſe grauen Haare, dieſe oft gebückte Geſtalt und dabei die jugendliche Stimme, die raſch aufflammende Leidenſchaft, ein Emporſchnellen des Körpers, wie es einer Frau in den vierziger Jahren ſelbſt nicht mehr eigen iſt. Zweitens aber fiel mir noch etwas Anderes auf. Als Johann der Mutter die Braut geopfert, fließt Fides über im Erguß der Dankbarkeit, der mütterlichen Liebe. Fides ſegnet ihren Sohn, dann geht ſie zur Ruhe. Das machte mir dießmal den Eindruck, wie Rebecca ihren Sohn Jakob in die Fremde entläßt. Da war ein hundertmaliges Umarmen, eine leidenſchaftliche Erregtheit, wie ſie einer germaniſchen Muttee nicht wahl anſtände. Achtet man weiter auf dieſen Unterſchied, ſo findet man nicht bloß darin eine Ueberſpannung der Leidenſchaft, daß Meyerbeer für jugendliche Sängerinnen geſchrieben, ſondern daß er auch von dieſer Sängerin noch orientaliſche Leidenſchaftlichkeit verlangt hat. „Wirf deines Lichts blitzenden Strahl", mit dem pointirten Accent der Mazurka, das iſt nicht einmal der Ausdruck einer germaniſchen Jungfrau, ſondern nur der von orientaliſchem Feuer und franzöſiſchem Eſprit durchglühten. Je mehr die darſtellende Künſtlerin von dieſem Weſen in ſich trägt, deſto beſſer wird ſie die Fides darſtellen. Es will mir ſcheinen, als ob ein gut Theil des ſtürmiſchen Beifalls Frl. Bettelheim dieſen Urſachen verdankte.

1. **Stuttgart.** (Saiſonſchluß. Gaſtſpiele. Perſonalveränderung. Novität). Der Ausgang der Saiſon, welche am 28. Juni mit dem Gaſtſpiel der Fr. Frieb-Blumauer zugleich ſchloß, hat unſer Schauſpiel unverſehens noch mit einer Blumenleſe meiſt welker Neuigkeiten in Folge von Gaſtſpielen überſchüttet, ſo daß ſchließlich der eine Monat Juni deren ſo viele aufweiſt, wie die vier erſten Jahresmonate zuſammen. Eine Fülle von zehn Novitäten im Juni vertheilt ſich auf die an Werth ſehr ungleichen Gaſtſpiele der obengenannten Berliner Hofſchauſpielerin und der Fr. Thereſe Schäfer-Braunecker aus Wien. Auf letztere kamen hievon: „Nach 10 Uhr", Soloſcenen mit Geſang von Ritter von Stelnhauſer, „Ein ungeſchliffener Diamant", Luſtſpiel mit Geſang in einem Akt von Bergen, beide neu, und „Die Wiener in Berlin" neueinſtudirt; daneben dienten zu weiteren Gaſtrollen: „Das Verſprechen hinterm Herd" und „Eine Poſſe als Medicin" Die Künſtlerin — mit genauer Kopie der Viſitenkarte: Madame la baronne Theres Braunecker — zeigte ſich zwar mit dem öffentlichen Auftreten ſehr vertraut, aber den Anſprüchen unſerer Bühne durchaus nicht gewachſen, indem ſie mit einer ſchreienden, zarterer Nüancirungen baaren Stimme und einem rückſichtslos dem groben Effekte huldigenden Vortrag eine derbe Perſönlichkeit verbindet, und wa künſtleriſche Anforderungen an das Spiel gemacht werden, nur falſche Affektirtheit und Manierirtheit einzuſetzen hat. Selbſt ihre Fertigkeiten verwieſen ſie entſchieden auf das nahe Canſtatter Sommertheater, und es iſt als ein grober äſthetiſcher Mißgriff unſerer Intendanz zu rügen, die Künſtlerin dieſem ihr angemeſſenen Platze entzogen zu haben. Fr. Frieb Blumauer, eine geborene Stuttgarterin, trat an ſechs Abenden auf, in den einaktigen Luſtſpielnovitäten von Benedix „Die Dienſtboten" und „Ausreden laſſen"; ferner in den neueinſtudirten dieraktigen Schauſpielen „Herrmann und Dorathea" von Töpfer (Frau Feldern) und „Die Stricknadeln" von Katzebue (Landräthin Durlach), in der vieraktigen Poſſe „Der Kammerdiener" von P. A. Wolf. (Madame Hirſch), in den Luſtſpielen: „Eine kleine Erzählung ohne Namen", einaktig von Görner, „Das letzte Mittel", vieraktig von J. v. Weißenthurn (Fr. v. Silben), ſämmtlich neueinſtudirt, endlich in den Repertoirſtücken „Der Störenfried" und „Tantchen Unverzagt". Fr. Frieb-Blumauer iſt Künſtlerin im wahren Sinne des Wortes. Die Individualiſirung desjenigen Typus, dem ihre Darſtellung gilt, ſeine treue charaktervolle Ausarbeitung bis in das lebendigſte Detail des Augenblickes im ſeeliſchen, wie im phyſiſchen Leben zeichnet ſie auf das vortheilhafteſte aus, obwohl ſie im Laufe der Darſtellung zu ermüden ſcheint, ſo daß die erſten Scenen ſtets die beſten ſind. Da ſie jede ihrer Rollen mit ganzer Seele erfüllt, ſo war ſie auch äußerlich in jeder, die wir ſahen, eine Andere und Eigene. Trotzdem ſchien uns in einzelnen Darſtellungsformen, beſonders in ausmalenden Interjektionen, die Grenze des Schönheitsmaßes überſchritten, vielleicht in Folge augenſcheinlich großer Routine freilich nur in den niederigen komiſchen Charakterfiguren. Je höher wir im Ganzen das maßvolle künſtleriſche Spiel der Gaſtin ſchätzen, um ſo mehr bedauern wir, daß es nicht öfter in den reineren Regionen der Kunſt, die ihr bis zu Leſſing's „Emilie Galotti" (Claudia) u. A. offen ſtehen, ſich uns darbot. Doch von der Miſere unſeres klaſſiſchen Schauſpiels und von dem unwürdigen Enſemble, das auch dieſes Gaſtſpiel entſtellte, ein ander Mal. Mit dem Ausgang ihrer erſten Rolle, Dorothea in dem von Töpfer's Hand nachgeſchaffenen Goethe'ſchen Familiengemälde, hatte Fr. Fried-Blumauer ſich einen glänzenden Erfolg geſichert, deſſen lebhafte Zeugniſſe ſie bis zum letzten Augenblick geleiteten. In der Oper gaſtirte Hr. Brandes von Karlsruhe in den Rollen des Eleaſar, Robert und Tannhäuſer. Es war intereſſant, mit der nur zu naturaliſtiſchen Geſangsweiſe und derben oft undramatiſchen Spielweiſe unſeres Heldentenors einen Sänger alterniren zu ſehen, den bei keineswegs gleich gewichtigen Stimmmitteln doch eine hohe künſtleriſche Durchbildung, ſeelenvoller Vortrag und edle Haltung auszeichnen. Unter den fortlaufenden Perſonalveränderungen erwähne ich eine mit dem Schluß der Saiſon beſonders überraſchend eingetretene. Unſere erſte dramatiſche Schauſpielerin Fr. Wilhelmi-Eulenſtern hat ohne irgend eine ſcheinbar hervorgetretene Veranlaſſung eine Erneuerung ihres Kontraktes nicht erhalten. Es iſt dies für die klaſſiſche Tragödie und das feine klaſſiſche Luſtſpiel an unſerer Bühne ein ſchwerer und vielleicht unerſetzlicher Verluſt, um ſo mehr, als man für einen guten Theil ihres Faches Erben unter den vorhandenen Mitgliedern deſignirt! Zu bemerken iſt auch, daß Hr. L'Arronge, der im Mai angeſtellte Muſik-Direktor, bereits Anfangs Juni wieder verſchwunden iſt; dagegen iſt in den letzten Tagen Hrn. Doppler aus Wien, früher Kapellmeiſter in Peſt, der Bruder

des Opernkomponisten, engagirt worden und hat bereits die letzten Opern der Saison dirigirt. — In Bezug endlich auf die in nächster Saison bevorstehenden Novitäten will ich nicht unterlassen, schon jetzt auf ein Schauspiel von Friederich Rotter: „Die Johanniter" hinzuweisen, welches, eine selbständige und durchaus originelle Bearbeitung des Schiller'schen Stoffes „Die Malteser", durch Styl und Gestalt ein bedeutendes Aufsehen zu erregen geeignet scheint.

Kleine Chronik.

Das Musikfest zum Andenken an Händel in London, welches alle drei Jahre wiederkehrt, hat am 26., 28. und 30. Juni im Sydenham-Palaste unter der Anordnung der Sacred Harmonic Society und der Direktion Costa's stattgefunden. Die Tonbühne, im Durchmesser doppelt so groß, als der Raum in der Paulskirche, war mit besonderen akustischen Vorrichtungen versehen. Die Zahl der Mitwirkenden betrug viertausend. Aufgeführt wurden: Der „Messias", Selection (Auswahl aus Händel'schen Werken), „Israel in Egypten".— Solisten waren: Die Damen Adelina Patti, Rudersdorf, Lemmens-Sherington, Porepo, Sainton-Dolby und die HH. Sims Reeves, Cummings, Weiß, Sontley, Schmidt (aus Wien) und Organist Brownsmith.

Theaterbrand in Stockholm. Am 21. Mai ist das neue Theater im Thiergarten (ganz aus Holz) ein Raub der Flammen geworden. Die Zuschauer hatten dasselbe glücklicherweise bei Beginn des Brandes bereits verlassen. Als wahrscheinliche Ursache wird angenommen, daß sich das Gas entzündet habe.

Dramatic College in London. Der Prinz von Wales hat am 5. Juni die neue Halle des bei Waking auf dem Wege nach Southampton gelegenen Dramatic College eingeweiht. Dies ist eine vor mehreren Jahren auf Anregung des Prinzen Albert gegründete Versorgungsanstalt für alte mittellose Bühnenmitglieder. Inmitten einer hübschen parkartigen Anlage stehn die zu einem harmonischen Ganzen verbundenen Häuschen, in denen die dramatic pensioners den Rest ihres Lebens sorgenlos zubringen sollen. Damit in Verbindung steht eine Schule, ausschließlich für Kinder von Bühnenmitgliedern bestimmt. Den Mittelpunkt bildet eine Halle, in welcher eine das englische Drama und dessen Geschichte betreffende Bibliothek und Kunstsammlung aufgestellt werden soll. Der Baugrund war vom Theater-Direktor Webster geschenkt worden, andere Direktoren, reiche Bühnenmitglieder und kunstsinnige Menschenfreunde hatten das erforderliche Stiftungsgeld zusammengeschaffen.

Der Direktor des böhmischen Interimstheaters in Prag Hr. Liegert hat dem Intendanten desselben ein Gesuch um einen außerordentlichen Zuschuß überreicht mit dem Zusatz, daß er auf die Direktion verzichten müßte, wenn die Subvention ihm nicht bewilligt würde.

In Moskau ist die italienische Oper nach vierjährigem Bestand aufgelöst worden. Das Defizit dieses Jahres betrug nicht weniger als die Kleinigkeit von 220,000 Rubeln. Tout comme chez nous.

Lokales.

Die deutsche Opernsaison begann am 1. Juli nicht, wie früher bestimmt gewesen, mit „Wilhelm Tell", sondern mit „Figaro's Hochzeit" in der bekannten Besetzung. Den Cyclus der Gastspiele eröffnete Hr. Stigele aus Stettin als Gomez im „Nachtlager" und fiel durch. Frl. Couqui und Frl. v. Muroka sind, wie der Theaterzettel meldet, „noch nicht eingetroffen", Hr. Schmid „auf Urlaub", Frl. Nini debütirte im „Verliebten Teufel" und gefiel.

„Die Afrikanerin" wird bereits offiziell von der „Wiener Zeitung" für den Monat Dezember versprochen. Mit der Witwe Meyerbeer's ist bereits Alles abgemacht. Auch in Bezug auf Dekorationen und Maschinen ist Alles in der Ordnung. Es fehlen nur mehr zwei Kleinigkeiten: eine Afrikanerin und ein Vasco de Gama. Man hofft beide unter den zu Gastspielen erwarteten Damen und Herren zu finden.

Ferdinand Hiller trifft Ende Juli in Wien ein, um persönlich die Proben seines „Deserteurs" im Operntheater zu leiten.

Auf die Josefstädtertheater-Verhältnisse müssen wir trotz der letzten Erklärung des Hrn. Haffmann doch abermals zurückkommen. Wie ist es möglich, daß während man dem Knoll und Foll entlassenen Personal (denn der zweimonatliche Urlaub kommt der Entlassung gleich), welches jetzt brodlos ist und sehr bedeutende Gagenrückstände zu fordern hat, die Ueberlassung des Theaters, um auf Theilung zu spielen, verweigert, man dasselbe indessen an einen Taschenspieler und dann, wie es heißt, an Seiltänzer verpachtet? Für heute nur diese Frage, wir behalten uns aber vor, nächstens ausführlich auf diese für die Residenz schmählichen Theater-Zustände zurückzukommen.

Fr. Therese Megerle †. Die letzte feste Stütze des Josefstädter-Theaters, welchem sie in guter wie in schlechter Zeit immer treu geblieben ist, die Verfasserin des „Mante Christa", der „beiden Grafel" und einiger sechzig Stücke gleichen Kalibers, wurde vor einigen Tagen in Hernals zu Grabe getragen. Fr. Megerle kannte die Bühne und das Publikum, für welche sie schrieb, gab sich mit Erfinden wenig ab, besaß aber zur Dramatisirung von Novellen, Romanen und wirklichen Mordgeschichten entschiedenes Geschick. Sie lebte bloß vom Ertrag ihrer Feder.

C. He. Anton Reichenbach hat sich auf dem Carltheater schneller in der Gunst des Publikums festzusetzen gewußt, als es anfangs den Anschein hatte und nach der Wahl des in's Vardertreffen gestellten Stückes, der von Kolisch und Pohl umgearbeiteten Kaiser'schen Posse, jetzt „Namenlos" betitelt, zu erwarten war. Ein scharfer Griffel drastisch-komischer Charakteristik, sehr ausgebildete Mimik und Geberdensprache, endlich ein nicht übler Vortrag, auch der Gesangstücke, zeichnen den Komiker aus und lassen wirklich hoffen, daß er uns Hrn. Knaack zu ersetzen vermöchte. Das Gastspiel soll am 9. d. M. beschlossen werden. Gestern spielte Hr. Reichenbach wieder im „Kapellmeister von Venedig" und in „Doktor und Friseur".

Briefkasten der Redaktion. 1.—7. Juli: ff. in Bamberg, 1 in Stuttgart. Benützt — + hier, H B. in Frankfurt a M. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 28. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 15. Juli. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 3½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: „Le supplice d'une femme" auf dem Théâtre français — Dramatische Literatur (Duik) Besprochen von K. Lemcke — „Die Afrikanerin". — Frankfurter Musikbericht (Schluß). — Wiener Theaterbericht: Operntheater (Saisonbeginn, Hr. Stiegele, Frl. Tipka, Frl. v. Terey). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Brünn, Leipzig) — Lokales

„Le supplice d'une femme"

auf dem Théâtre français.

4. — Das Girardin-Dumas'sche Drama dieses Titels hat gerechtes Aufsehen erregt, durch seine Darstellung wie durch seine Geschichte. Bekanntlich hat E. Girardin, oder wie die Eingeweihten versichern, seine geistreiche Gemahlin, dies Drama zuerst verfaßt, und es wurde bei Regnier, dem trefflichen Charakterdarsteller und Chef-Regisseur der Comédie française im Beisein des jungen Dumas gelesen. Regnier schlug Aenderungen vor; Dumas erbot sich diese zu machen. Unter seiner Hand verwandelt sich, das Drama vollständig, wird dargestellt, frappirt am ersten Abend, entzückt am zweiten, und wird ein Kassenstück ersten Ranges. Girardin protestirt gegen seinen eigenen Erfolg, Dumas gegen die arrogirte Allein-Autorschaft, und Jeder veröffentlicht das Drama des Andern mit voluminösen Vorreden und Erklärungen.

Wir haben es hier nicht mit dem Autor zu thun, ja nicht einmal mit dem gedruckten Drama, sondern lediglich mit dem auf dem Théâtre français dargestellten Stück und seiner unleugbar großartigen und ergreifenden Wirkung. Diese den Darstellern allein zuzuschreiben, auf deren theilweise meisterhafte Leistungen wir später zurückkommen, wäre höchst ungerecht. Denn, wenn überhaupt ein schlechtes Bühnenwerk durch das alleinige Verdienst der Schauspieler niemals zu einem dauernden Erfolge kommt, so ist insbesondere die mächtige Wirkung dieses Drama's tief in demselben begründet, ja der Zuschauer nimmt den Eindruck mit, als bezeichne dieses Stück von so bedenklichem Inhalt und so knapper, fast dürrer Form einen Wendepunkt des modernen französischen Drama's.

Wir rekapituliren seinen Inhalt in wenigen Zeilen. Die Gattin eines Kaufmannes sieht den geliebten Gatten am Rande des Verderbens. Sie rettet seine Ehre um den Preis der ihrigen und wird das Opfer seines Geschäftsgenossen. Jahrelang in den Ketten dieses Menschen, eines leidenschaftlichen Spaniers, schmachtend, verzehrt sie sich an der Seite des edlen Gatten. Endlich, gedrängt durch äußere Umstände, die in die inneren Konflikte wie der Funke in den angehäuften Zündstoff fallen, erklärt sie dem Gemahl ihre Schuld; es ist das letzte Mittel, sich von neuer Schuld zu erlösen; der Gatte, im tiefsten Marke getroffen, entreißt ihr das Kind, die Frucht ihres Vergehens, dem er allein eine anständige Erziehung zu geben vermag, zwingt den Kompagnon, sein Darlehen zurückzuziehen und ihn zu ruiniren, und die Frau, ihn scheinbar freiwillig in seinem Unglück zu verlassen. Auf die Frage des Kindes: „Werde ich Mama wiedersehen?" antwortet das Stück mit einem dürren: „peut-être" und läßt unter einer schroffen Dissonanz den Vorhang über ein zertrümmertes Familienglück fallen.

Der Stoff ist abstoßend, er zeigt blutige Wunden ohne Verband, er zeigt die Schuld einer Frau und verspricht doch ihre Leiden, ihre Martern zu zeigen. Die Einführung des Kindes, das in seiner Unschuld sogar den Liebesboten zwischen der Mutter und ihrem Verführer spielt, ist abstoßend. Altkluge Bemerkungen des Kindes verletzen, der jahrelange

Ehebruch, auf der Bühne in ſeiner ganzen Unverhülltheit ſichtbar, iſt unerhört — und dennoch iſt das Stück von tiefmoraliſcher Wirkung, und aus der ſpeziellen Erniedrigung erſteht ein Gefühl der allgemeinen ſittlichen Erhebung. Das Bild iſt nackt, aber auch des frivolen Gazeſchleiers enthoben, der die Geſtalten des modernen franzöſiſchen Dramas lüſtern verhüllt, und gerade in dieſer unbarmherzigen, ich möchte ſagen, chirurgiſchen Strenge liegt der Werth und die tiefe Bedeutung dieſes Schauſpiels.

Dumas' Kameliendame wirkt auf unſere Rührung; wir beklagen in ihr das Opfer eines Leidens, das die Tugend wie das Laſter trifft. Die Schwindſucht iſt keine tragiſche Gerechtigkeit. Der erbärmliche Egaiſt Montjaye darf am Schluß nur wollen, und die Folgen ſeiner unmoraliſchen Handlungen ſind abgewandt; er büßt eine halbe Million ein und iſt ſo ehrlich wie zuvor. Dem Börſenmanne mag dieſe Sühne hart erſcheinen; dramatiſch ernſt iſt ſie ſicher nicht. Der feile Giboyer, den wir an unſerem Burgtheater als Pelikan anſtaunen, verkauft ſeine Ueberzeugung und ſeine Feder; ein erbärmliches Handwerk, das Vater Giboyer ſelbſt verachtet. Aber wir müſſen dieſen Mann verehren lernen, denn er ſündigt für ſeinen Sohn. Der Zweck heiligt die Mittel! Augier, der geiſtreiche Schilderer moderner Geſellſchaft, borgt hier ſein Motiv von Ignaz Loyola. Von den Bluetten ahne Zahl, in denen mit Recht vorausgeſetzt wird, daß das Publikum mit dem Liebhaber ſympathiſirt und den betrogenen Ehemann auslacht, brauche ich Beiſpiele nicht anzuführen.

In dem Girardin-Dumas'ſchen Stücke iſt Alles anders. Die erſten Scenen werfen ein ſcharfes, grelles Schlaglicht auf ein unſittliches Verhältniß — das Publikum des erſten Abends affektirte bereits die Furcht vor zu allzu cyniſchen Enthüllungen — aber die folgenden Scenen ziehen mit feſter eherner Richterhand die Konſequenzen der gegebenen Bedingungen.

Die Liebesgluth des Verführers, die Qualen des geopferten Weibes rühren uns weniger als der tiefe Schmerz und der grauſame Ernſt des betrogenen Gatten, die Zuſchauer ſitzen wie vor einem Schwurgericht und erwarten mit klopfendem Herzen den gerechten Ausſpruch. Und der Ausſpruch iſt gerecht. Der Gatte ſendet die Schuldigen heim, beladen mit der Schein-Schuld des herzloſen Egoismus, und wenn das letzte Wort: „peut-être" wie ein leichter, flüchtiger Lichtſtrahl in das trübe Gemälde fällt, ſo iſt es doch nur eine weite Perſpektive, die es uns öffnet; es läßt faſt einen zweiten Theil des Drama's erwarten, in welchem die Verzeihung nur durch jahrelange Buße und Läuterung erkauft wird.

Es iſt möglich, ja wahrſcheinlich, daß der Leſer dieſen Totaleindruck nicht empfängt. Der Zuſchauer im Théâtre français ſteht ſicher unter ſeiner mächtigen Wirkung, Dank den Darſtellern, die über die Schroffheiten des Werkes geſchickt hinübergleiten und die Lücken ſo genial ergänzen, daß ſie den höchſten Beifall gerade in Momenten des ſtummen Spieles ernten und verdienen. Dem deutſchen Zuſchauer tritt hier, noch ehe er die einzelnen Schauſpieler würdigen kann, eine ungewohnte Mise-en-scène entgegen. Die Einrichtung des kleinen Salons läßt ganz die Bühne vergeſſen; wir ſehen uns in ein wirkliches, wohnliches, ich möchte ſagen belebtes Zimmer verſetzt, in dem nicht nur ebenſo viele Tiſche und Stühle ſtehen, wie die darſtellenden Perſonen brauchen, ſondern ein ausreichendes, paſſendes, ſargfältiges Ameublement. Blumentiſche mit friſchen Blumen, Vogelkäfige, Albums und Zeichenmappen, die die Tiſche bedecken, kleine Etabliſſements zwiſchen den Fenſtern und um den Kamin geben uns nicht nur das Bild eines bewahnten Zimmers, ſondern auch den Schauſpielern Gelegenheit, mannigfach wechſelnde natürliche Gruppen zu bilden, ſich in Pauſen zu beſchäftigen, ſo daß das Aufmarſchiren der ſprechenden Perſonen in gerader Linie vor dem Souffleurkaſten nie geſehen wird. Eine große Belebtheit der Gruppen, ein fortwährendes natürliches Plätzewechſeln, das faſt wie Improviſation erſcheint, iſt das Produkt vieler ſorgfältiger Proben und wird nur durch die minutiöſe Gewiſſenhaftigkeit der Regie und den geduldigen Pflichteifer der Darſteller erreicht.

Unter den vier Künſtlern, welche das Dumas-Girardin'ſche Stück tragen, ſteht Regnier, der Darſteller des Ehemannes, obenan. Ein kleiner Mann von über 50 Jahren mit einem kaum bedeutenden Kopf, aus dem nur ein paar graublaue Augen von intenſiver Wärme hervorblitzen. Der große Vorzug dieſes Künſtlers, der außerdem als Regiſſeur vortrefflich iſt und als Mitglied der Leſekommiſſion große Anerkennung genießt, iſt die höchſte Einfachheit. Von uns bekannten deutſchen Schauſpielern dürfte Korn ihm am ähnlichſten geweſen ſein. In der ganzen farbenreichen Zeichnung ſeines Charakters iſt kein

greller Strich; aber jedes Glied zeigt die Intenſität ſeiner Empfindungen. Die Lektüre des Briefes, den er aus der Hand ſeiner Gattin empfängt, der alle ihre Schuld und all' ſein Unglück ihm enthüllt, die Uebergänge von lächelnder Befremdung zu ſtiller Verwunderung, zum aufdämmernden Begreifen, zur herzzerreißenden Gewißheit — ſind ein pſychologiſches Meiſterſtück. Ebenbürtig in dieſer Scene ſteht dem Meiſter Mademoiſelle Favart, die Darſtellerin der Mathilde, zur Seite. Schweigend reicht ſie ihm den Brief, mit geſenktem Haupte ſteht ſie da, als erwarte ſie das Beil des Scharfrichters; ohne aufzuſehen, zählt ſie die Momente, die ihn vorwärts in der Lektüre des ſchrecklichen Geſtändniſſes treiben, tiefer und tiefer ſinkt das Haupt, und bei der Frage des Gatten: „Und unſer Kind?“ bricht ſie wie vom Richtbeil getroffen zuſammen. Ebenſo meiſterhaft iſt ihre Abſchiedsſcene, eben ſo ergreifend die Pein, mit der ſie die ſtürmiſchen Werbungen des verhaßten Geliebten anhören muß, wie ein gehetztes Wild von einer Stelle des Zimmers zur andern flüchtet, und endlich nur, um ihn zum Schweigen zu bringen, auf die Frage: Liebſt du mich? ein „Ja“ hinhaucht wie der Gefolterte unter den Klammern der Tortur ſein Geſtändniß. Dieſe einzelnen Momente der Favart ſind einer Rachel würdig, andere, z. B. der leidend apathiſche Ton in den erſten Scenen, zeigen Spuren von Manierirtheit; auch fiel uns eine überglänzende Toilette, die zu der Stimmung der Trägerin wenig paßt, ſtörend auf.

Lafontaine, der Darſteller des Alvarez, gehört dem Théâtre français noch nicht gar lange an; die Habitués betrachten ihn „noch halb und halb als Vorſtädter.“ Ich fand ihn in andern Rollen ziemlich ſteif und froſtig, den Alvarez jedoch ſpielte er mit charakteriſtiſchem Feuer, und die Scene, in der er mit verbrecheriſcher Gluth die Unglückliche foltert und zum Aeußerſten treibt, gelang ihm im vollſten Maße.

Madame Ponein, die jüngſte Sociétaire der Comédie française, ſpielte die oberflächlich-geſchwätzige Freundin. Ob die Unbedeutendheit, die ſie zur Schau trägt, das Reſultat ihrer Kunſt oder ihrer Natur iſt, konnte ich bei ſo flüchtiger Bekanntſchaft nicht ermitteln. — Die ſchwierigſte Rolle fällt dem Kinde zu; die kleine Repräſentantin iſt ſo reizend, daß man glücklicher Weiſe über ihr ihre Rolle vergißt.

Dramatiſche Literatur.

„Simſon“. Ein Bühnenſtück in 5 Handlungen von Albert Benno Dulk. 1859. 8.

Beſprochen von **Karl Lemcke**

Ein Bühnenſtück? fragten wir uns verwundert, als wir an den zweiten Auftritt kamen, und ſahen noch einmal nach, ob wir recht geleſen. Delilah, die Tochter des Oberprieſters zu Gaza, welche mit der hebräiſchen Sklavin Achſa im Garten ſitzt, iſt durch ein ungeheures Getöſe, wie von einem Sturze, in Schrecken und Zorn verſetzt worden.

Delilah. Abſcheulich! Welche Unverſchämtheit!
(ſchlägt heftig auf die Metallglocke. Sechs bewaffnete ſchwarze Sklaven kommen aus dem Hauſe geſtürzt).
Achſa. Was iſt das?!
Die Erde bebt! (ſie eilt auf die Plateform des Obelisken).
Delilah (zu den Sklaven). Hinaus! Und, wer es ſei,
Erſchlagt den Tollen, der mich ſo entſetzlich,
So unerhört erſchreckt!
(Die Diener gehen nach dem Gitterthor).
Achſa (von oben). Es ſcheint ein Mann,
Der unter einer ungeheuren Laſt
Geſtürzt iſt. (Kommt herab. — Die Sklaven zögern).
Delilah (zu den Sklaven). Fort! Gleichviel! Was ſteht ihr noch!
Er ſoll nicht leben!
(Zweiter Auftritt).
(Wie die Sklaven vor das Gitter treten, erſcheint außen Simſon und erfaßt das Gitter, das er verſchloſſen findet).
Simſon. Oeffnet! (die Sklaven zaudern).
Ei, ihr ſeid
So langſam!
(reißt das Gitter aus der Mauer, von der Steine rollen, und wirft es in den Garten auf die Sklaven, die, zum Theil hinſtürzend und verwundet, zurückſpringen. Simſon tritt ein ...)

Ein dramatiſches Gedicht kann dies ſein, ſagten wir uns, aber als Bühnenſtück muß es ſcheitern. Der Held eines Drama's, welches wir aufführen ſehen, kann niemals auf übermenſchliche, ungeheuerliche Körperkraft angelegt werden. Was in der Erzählung, im Epos erfreut, thut nicht dieſelben Dienſte im Bühnendrama. Der Simſon der Bibel, auch der Simſon dieſes Drama's als Leſeſtückes mag unſere Bewunderung erregen. Aber ſolche Wunder vor unſeren Augen, den Starken, der mit einem Eſelskinnbacken Tauſende erſchlägt, Gaza's Thore zwanzig Stunden weit trägt, Taue gleich Fäden zerreißt, und dann mächtige Säulen einreißt, — das ertragen wir nicht unter ſonſt rein menſchlichen Verhältniſſen; der Glaube hört auf, wo wir ſehen und prüfen müſſen, wo wir einen Darſteller vor uns haben, deſſen

*

Körperlichkeit wir ſogleich beurtheilen und gegen Andere meſſen. Man erlaube uns, hier eine Stelle aus einer Aeſthetik herzuſetzen: „Daß der Dramatiker nicht dieſelbe Leichtigkeit hat, uns ſo außergewöhnliche Perſonen in Bezug auf körperliche Kraft, Schönheit, auf Aeußeres überhaupt, vorzuführen, wie dies der Epiker vermag, word ſchon früher geſogt. Wenn uns der Erzähler einen übermenſchlichen Helden ſchildert, der zwanzig ihn angreifende Männer erſchlägt, ſo iſt das in der Phantaſie ein ganz ander Ding, als wenn wir die zwanzig Männer den Kampf wirklich gegen Einen aufführen ſehen, der in ſeiner leibhaftigen Größe, Breite der Schultern u. ſ. w. vor uns ſteht, und uns ſeine Fechtergeſchicklichkeit zeigen ſoll. Es iſt große Gefahr, daß uns ſolche Heldenthat ſehr ſpaßhoft und wunderlich vorkomme. Alles, was uns aber ſtören und an der Wahrheit des dramatiſch Vorgeführten zweifeln laſſen könnte, hat der Dichter ſo viel möglich zu vermeiden. Aehnlich, wo es ſich etwa um eine überwältigende Schönheit handelt. Frei dorf er nur die Kräfte verwenden, bei denen wir ihn nicht ſo kontroliren können. Er wird darauf hingewieſen, ſich mehr auf die inuerlichen, alſo die geiſtigen Eigenſchaften zu richten ....“ Ausnahmen hievon machen nur Zauberſtücke, wo wir überhaupt in's Wunderbare entrückt werden. Sonſt dürfen uur jene Fechterſchauſpiele ſich darüber hinwegſetzen, wie wir ſie im Flurſchütz von Wakefield ſehen, wo Schauſpieler und Akrobat und Fechter noch zuſammengehen und der Schauluſt des Volkes für athletiſche und ähnliche Uebungen Rechnung getragen werden ſoll. Man könnte auch in einem Stücke wie das vorliegende wohl über eine einzelne derartige Handlung hinwegſehen, die ſich für die Vorſtellung ja leicht ändern ließe, aber das Schlimme und die dromatiſche Aufführung von vornherein Störende liegt darin, daß Simſon in ſeiner Herkulesrolle durch das ganze Stück geht. Im zweiten Akte ſprengt Simſon auf der Bühne ſeine Bande, im letzten Auftritte desſelben Aktes ſehen wir ihn mit den Haaren an einen Haken gebunden. Als die Philiſterkrieger gegen ihn heranrücken, ſchreckt er ſie erſt durch ſeinen Blick, dann, als ſie weiter vorrücken, ſpringt er mit dem Rufe: „Das iſt zu viel!“ auf, zieht mit ſeinem Haar und dem Flechtband den Haken aus dem Pfahl, und wirft den Fliehenden daun den herausgeriſſenen Pfahl nach. Das iſt in der That zu viel! Für ein ein Bühnenſtück wenigſtens.

Doch betrachten wir den Verlauf der Handlung im „Simſon“. Wir finden im 1. Akte die ſchöne Delilah, Tochter des Oberprieſters Seboa, ſelber Prieſterin der Aſtaroth, im Garten mit Achſa, ihrer hebräiſchen Sklavin. Der Stolz und Hochmuth, auch der hohe Muth der Delilah wird uns geſchildert. Da erſcheint Simſon; zu Anfang ziemlich ungeſchlacht, legt er ſich dann nieder zum Schlafen, ſich in die Hut der ſchönen Feindin ergebend. Als Philiſter nahen, läßt ihn Deliloh wecken; ihr Herz iſt durch ſeinen Anblick und ſeine Rede von Liebe ergriffen, wie ſehr ſie dieſelbe auch zu bekämpfeu ſucht. Simſon erhebt ſich und Achſa erzählt uns, daß er mit den Thoren von Gaza weiter wandelt. Wir hören nun Philiſterfürſten mit Seboa ſich berathen, wie das Unheil, welches Simſon über ihr Volk bringt, zu beſchwören ſei. Da erklärt Delilah, ſie wolle ſeinen Zauber brechen. Nur Eines ſei mächtiger als Simſou und dies Eine ſei das Weib. Sie wolle das Opfer ſein, um das Werk zu vollenden. Im 2. Akte ſehen wir Delilah am Lager Simſons. Der von Liebe gleichfalls Entzündete iſt zu ihr zurückgekehrt; ſie hat ihm ſein Geheimniß zu entlocken geſucht und nach ſeinen Worten ihn jetzt mit ſieben neuen Stricken gebunden. Sie tritt zu ihm und erweckt ihu mit dem Rufe: „Philiſter über Dir!“ Simſon ſprengt die Bande mit einiger Anſtrengung, worauf man im Hinterzimmer, das man mit Bewaffneten angefüllt geſehen hat, Geräuſch von Fliehenden vernimmt. Entrüſtet geht Simſon fort, zugleich ſchmerzlich beklagend, doß Delilah ihm, nachdem ſie die Seinige geworden, das habe thun können. Delilah fragt ſich, ob ſie zuviel gewagt habe; ſie wirft ſich ihren Stolz vor. Aber ſie faßt bald neuen Muth. Wenn er ſeine ganze Kraft in ihre Hand gelegt, ſeinen Zauber ihr verrathen, dann will ſie denſelben ihm zum Heile gebrauchen. Philiſter kommen beſtürzt an. Sie ritten zu Delilah's Hauſe, um Simſon zu fangen; da begegnete ihnen ein Mann im Feld, der ſich plötzlich auf ſie ſtürzte und den ganzen Reitertrupp nach allen Seiten Tod verbreitend auseinanderſprengt. Deliloh's Vater und neue Schaaren kommen hinzu und melden, doß Simſon ein Dorf in Braud geſteckt und den Ort umkreiſend alle Männer in's Feuer gejagt oder erſchlagen, auch einem wilden Stier, der auf ihn geſtürzt ſei, das Genick gebrochen und ihn dann an den Hörnern mit einem Schwunge in's Feuer geworfen habe. Die Vorwürfe, die man Delilah macht, weiſt ſie zurück bis auf einen neuen Verſuch, ihre Macht über Simſon zu erproben. Und ſiehe: Simſon kommt, die Warnung ſeiner Mutter auf den Lippen, „vor den Dirnen der Philiſter zu fliehen, die ihn noch dem Herrn untreu machen würden“, tritt

er doch herein in ſeiner verletzten Liebe, um zu erfahren, ob Delilah ihn noch einmal nach ſolcher Lehre zu verrathen wagt. Delilah, ihn zurückweiſend, weil er ſie mit dem Geheimniß betrogen habe, weiß ihn zu heißer Leidenſchaft zu entflammen. Dann beginnt ſie auf's neue ihm dasſelbe zu entlocken. Er erzählt ihr, daß ſeine Kraft im Haare liege, würde es in ſieben Locken geflochten und angebunden, ſo wäre ſeine Stärke gelähmt. Er entſchläft. Achſa muß ſeine Locken flechten. Delilah befeſtigt dieſelben in der angegebenen Weiſe. Bewaffnete Philiſterkrieger ruft der Klang ihrer Glocke. Doch Simſon reißt Haken und Pfahl aus. Die Philiſter entfliehen und Simſon eilt, die Verrätherin verwünſchend fort. In der dritten Handlung (Akt) ſehen wir Delilah krank vor Liebe, Schmerz und Scham. Wenn ſie Simſon bezwungen hätte, dann wolle ſie ihm ein Fürſtenthum bereiten. Philiſtäa ſolle dann Juda's Bundesgenoſſin werden. Dann will ſie Jehovah dienen und Haus und Vaterland und Götter verlaſſen, um Simſon anzugehören. Simſon hat Delilah ſterbend geglaubt; er iſt zurückgekehrt, lieber durch ſie zu ſterben als ſich zu verzehren, Geiſt und Muth darüber zu verlieren. Er will ihre ſtolze Seele mit Liebe erfüllen, ſonſt ſeinen Untergang finden. Delilah erſcheint und wirft ſich ihren Stolz vor, Simſon ſagt ihr nun, daß er wiſſe, ſie habe den Stolz, ihn bezwingen zu wollen. Dies könne aber nur durch ſeine Erniedrigung geſchehen, und nun erzählt er ihr, während ſie ſelbſt ihm Schweigen gebietet, das Geheimniß ſeiner wunderbaren Kraft. So wolle er denn, nachdem er ſein ganzes Herz ausgeſchüttet, wieder zu ihr kommen. Damit geht er, während ſich Delilah vernichtet fühlt, daß er ſie durch Großmuth und Vertrauen beſiegt habe. Da erſcheinen Vermummte. Ahiman, der Philiſterfürſt, welcher um ſie wirbt, entführt ſie. Um Simſon zu retten, hat die in Simſon verliebte Achſa dieſe Entführung begünſtigt; Delilah wird in den Rath der Philiſterfürſten gebracht; gereizt, verlangt ſie von dieſen einen hohen Schwur, Simſon nicht zu tödten, wenn ſie ſeinen Zauber breche; ſein Leben ſoll ihr gehören; dann ſoll man ihr ein fürſtliches Freigut geben und der Göttin Aſtaroth reiche Sühne dafür, daß man ihren Tempelfrieden gebrochen. Sie willigen ein, aber zwei Fürſten erklären gleich lachend, daß ihnen der Schwur nicht ſchwer wiegen würde. In der nächſten Scene finden wir Simſon, von ſeinem Vetter Abdon beſtürmt, ſich an die Spitze ſeines Volkes zu ſtellen. Sieben Stämme hätten ihn zum König verlangt. Simſon will nur noch dieſe Nacht hareen, Delilah erwartend. Dieſe erſcheint. Wieder hat Simſon ſich zur Ruhe geſtreckt. Nun ſoll Achſa ihm die Haare abſchneiden; ſie will Simſon erwecken und wird dafür von Delilah mit einem Dolche niedergeſtaßen. Sklaven tragen die Lebloſe fort, dann heißt Delilah einen Sklaven die Haare abſchneiden. Während dies geſchieht, faßt ſie den Plan, mit Simſon zu entfliehen; er könne ein Heer ſammeln, niemand werde ihm zu widerſtehen vermögen; da ſtößt ſie gegen den Teller des hinter ſie getretenen Sklaven, ſo daß das darauf liegende abgeſchnittene Haar zur Erde fällt, wofür ſie ihn verflucht. Erſt nach dem ſchrecklichen Fluch gegen den Sklaven fühlt ſie ſich erleichtert. Nun treten die Philiſterfürſten ein; Simſon wird von ihr erweckt; den Verluſt ſeines Haares bemerkend, ſtürzt er mit langem Schrei zu Boden. Er wird gefeſſelt, fortgeſchleppt und während Delilah zurückgehalten wird, draußen geblendet. — Von dem vierten Akt iſt längere Zeit verfloſſen. Achſa iſt durch Delilah gerettet worden; beide leben in einer Höhle. Delilah war nach jener Nacht von Wahnſinn erfaßt; hergeſtellt entfloh ſie mit Achſa; jetzt thut ſie unerkannt niedere Dienſte gleich der ärmſten Sklavin, zu deren Ausſehen ſie ſich entſtellt hat und durch Arbeit entſtellt iſt. Tiefe Reue erfüllt ihr ganzes Weſen. Nur eine Qual fehlt ihr noch, Simſon, den Blinden, leiden zu ſehen. Wild klagt ſie ihren Hochmuth, ihren falſchen Stolz, ihre Selbſtſucht an, die hinter ihrem ſogenanten Opfer geſteckt habe. Da erſcheint Simſon mit einem Knaben als Führer, der ihn verſpottet und zum Fall bringt, worauf er entflieht, da er glaubt, den Blinden durch den Sturz getödtet zu haben. Delilah hat den Fall gehört, erſcheint und ſieht Simſon. Sie bietet ſich ihm als Führer an, indem ſie ſich für einen jüdiſchen Knaben ausgibt. Ihre Stimme erſchüttert den Blinden, aber Haupt und Hände befühlend, glaubt er ihr; ſie führt ihn fort. — Der fünfte Akt ſpielt faſt ein Jahr ſpäter. Das Haupthaar iſt Simſon wieder gewachſen. Simſon und Delilah, als Knabe Purah, treten auf bei einem Brunnen, an dem früher Simſon eine ungeheure Kraftleiſtung gethan. Sie ſprechen über die frühere Zeit. Simſon bereut ſeinen Uebermuth und Frevelſinn, für den Delilah nur der Fallſtrick geweſen. In der Erniedrigung des eigenen Selbſt läge das große Geheimniß, dem Herrn recht zu dienen. Er habe Purah als Züchtigung für ſich zum Führer angenommen, weil ſeine Stimme ihn an Delilah erinnert habe. Durch Achſa erräth er, daß Purah Delilah iſt, die ſo ihre Schuld zu ſühnen ſucht. Der nächſte Auftritt führt uns an Dagon's Haf vor deſſen Säulenhaus. Simſon hört,

Digitized by Google

daß morgen ein furchtbarer Kriegszug gegen Juda beginnen ſoll. Philiſter verſpotten ihn und ſingen ihm Schmachlieder. Da tritt Delilah, jetzt in Frauenkleidern, wie ſie auch Simſon mit einem fürſtlichen Gewande geſchmückt hat, vor und ſingt jenen Spöttern entgegen, daß Delilah Simſon dient und ſeinem Gott Jehovah. Ein Philiſterfürſt durchbohrt ſie mit der Lanze. Delilah richtet ſich noch auf und führt Simſon's Hände nach den beiden Mittelſäulen des Tempels. Spottend drängen ſich die Philiſter um den heißbetenden Blinden. Der erhebt ſich, ergreift die Säulen, beugt ſie, und nieder bricht der Tempel über die verſammelten Schaaren.

Schon zu Anfang ſagten wir, daß die Handlung des Drama's durch das Hereinziehen Simſon's als des vor den Augen der Zuſchauer agirenden Kraftmenſchen uns eine fehlerhafte ſcheine. Es iſt eigen, wie andersartig das Stück in den beiden letzten Akten wird, wo endlich die übernatürliche Stärke des Helden durch den Fall der Haare beſeitigt iſt. Hier wird plötzlich ein weit einfacherer, natürlicherer Ton angeſchlagen. Sollte dies nicht daher kommen, daß der Dichter es nun mit einem Menſchen zu thun hat, während er ſich vorher mit einem ziemlich ungefügen Halbgott oder Enaksſohn abmühen mußte, den er in unſeren Augen über die bloße Muskelkraft und einen etwas brutalen und ziemlich liederlichen Sinn auch zu einem geiſtigen Helden heben will, wozu er wieder die Heldin Delilah ſchrauben muß, damit ſie dieſem ſonderbaren Simſon gleich, ja überlegen werde? Während in den drei erſten Akten Gezwungenheit und Ueberladung, in Folge deſſen wieder Unklarheit herrſcht, ſind die beiden letzten Akte von klarer Zeichnung, und treten ihre Scenen vielfach plaſtiſch heraus, was ſich von jenen nicht ſagen läßt. Auf die Schwierigkeiten, welche der Dichter zu überwältigen hatte, brauchen wir nur einfach aufmerkſam zu machen. Drei Mal dasſelbe Spiel zwiſchen Simſon und Delilah (die beiden Bindungsverſuche der Bibel ſind zuſammengezogen); drei Mal Steigerung, immer in denſelben Empfindungen, ohne neue Momente. So wird das ganze Stück auf Seelenmalerei hingedrängt, und muß Simſon zu einem ſehr feinfühlenden, zart beſaiteten Herzen geſtempelt werden. In Folge dieſes Kampfes zwiſchen Simſon und Delilah, der zwei Akte einnimmt, wird alles Andere zurückgedrängt, und werden jene beiden Perſonen zu den einzigen Säulen des Drama's, während die anderen kaum etwas daran mitzutragen haben. Weder Achſa noch die Philiſterfürſten kommen zu irgend einer beſonderen Bedeutung. So bleibt die Handlung trotz jener Kraftſtücke dürftig; die Erzählungen von Simſon's Heldenthaten oder Kraftproben machen ſie natürlich nicht lebendiger.

Die Charakterzeichnung können wir nicht loben. Die Charaktere ſind nicht klar genug; oft iſt eine franzöſiſche Manier darin bemerkbar, die ſicher zu tadeln iſt, wenn auch der Eindruck des echt Orientaliſchen nicht verlangt werden kann. Klar, in großen Zügen, in großem Styl gehalten muß ein Simſon ſein, wenn man ihn nun einmal in ſeiner bibliſchen Stärke, und dazu noch edel und fürſtlichen Sinnes ſchildern will. Ebenſo Delilah, ſo gefaßt, wie es der Dichter will. Wie machen ſich aber ſolche Reden (Simſon, nach der erſten Verrätherei fortgehend):

O daß Du das gekonnt
Nach ſolcher Nacht! O daß Du das gekonnt!
(Beim erſten Wiederkehren danach ſagt er:)
Daß ſie mich ſo
Im Schloſe feſſeln konnte! . . .
O hätt' ich's je geglaubt! Weib! Weib! nein Dämon!
Mit ſüßer heißer hoher Gluth ſo ganz
Mich füllend — und dann wieder fern und kalt
Wie Eis! — Im Augenblick den höchſten Zweck,
Die kühnſte That verklärt mit mir erfaſſend,
Und dann, dann wieder Nichts von mir beachtend,
Treulos bis zum Verroth! O, es verkehrt
Sich mir das Innerſte, hier zu ergründen,
Was Wahrheit ſei, was Schein! — All dies Entzücken,
Wofür mein Blut — aber dieſes kalte
Grauſame ſeelenloſe Nichts —
— Nein, nein,
Daß ſie mich wirklich, kalten Bluts verriethe,
Mich tödtete — nein, nein, das glaub ich nimmer!
Doch löſen dieſes Räthſel, klor ſeh'n will ich!
— O dieſes Weib, dies himmelſchöne Weib,
Das ſpielend leicht mein Alles faſſen könnte,
Und deſſen Seele ich nimmer faſſen kann!
O Spott der Stärke! Simſon tödtet Stiere
Und joget Heere — aber eine Seele,
Ein ſchwaches Weib zwingt Simſon nicht!

In dieſen Ton fällt der Dichter nur zu oft, wo er den erzählenden Ton verläßt, in dem er häufig glücklich iſt und in wirklich bedeutenden Zügen zu ſchildern weiß. Die ganze heiße Scene im 9. Auftritt der zweiten Handlung z. B. iſt ſtyllos. Man höre:

Simſon. Weib, Weib, hätt'ſt Du ein Herz, was wär' die Welt!

Delilah. Und hob ich's Dir denn nicht gegeben, Simſon?
Haſt Du's denn nicht gefühlt in meinen Armen,
Wenn Alles glühend Dir entgegen ſtrebte,
Daß ich Dich glücklich machen wollte? — blieb
So alle Macht zurück und folgte nicht

Dem heißen Willen, Dich, nur Dich
Mit höchſter Luſt berauſchend zu durchglühen?
Dies Ringen all, Dich zu beglücken, fühlteſt
Du nicht?

Simſon (läßt ſie los). Da faßt mich's wiedee . . .
(er tritt allmählich zurück). Deines Zaubers
Zu walten, im Entzücken Deiner Reize
Mich einzuwiegen ſtrebteſt Du. — Mehr fühlteſt
Du nicht? — Du ſelbſt, Du bebteſt nicht von Glück?
Die ſelbſt, Dir ſchwindet, wann ich mich entzückt
In Dich verliere, nicht Dein Herz noch Seele —
Du kannſt mich kalt berechnen? — O des Räthſels!
Was iſt das Herz, Delilah?

Daß heißt Simſon und Delilah doch moderniſiren, und wenn:

gewalt'ger
Als meine Leidenſchaft, rief hier
Das engelgleiche ſchöne Haupt der Kranken,
Das ſtille Leiden, das ſich willig opfert,
Rief ihe verklärtes Liebeswoet die Kämpfe
Zurück in meine Seele ꝛc.

wenn vielfach eine ſolche Sprache geführt wird, dann könnte man ebenſogut meinen, ſtatt des Daniters Simſon und der Prieſterin der Aſtaroth Delilah, einen Hrn. Simſon und ein Fel. v. Aſtaroth vor ſich zu haben. Wir wiſſen wohl, daß kein Jude und keine Philiſterin vom Jahre 1100 a. C. vorgeführt werden ſoll, aber hier iſt nichts allgemein Menſchliches mehr, hier iſt ſchwächliche ſüße Sprache und moderne Manier. Namentlich bei der Delilah — ſogleich zu Anfang — werden wir häufig an Figuren franzöſiſcher Romanſchreiber erinnert; es iſt viel Aehnlichkeit darin mit deren Art und Weiſe, Hochmuth und Stolz zu ſchildern.

Von der Charakteriſtik der übrigen Perſonen können wir nichts Beſſeres ſagen. Nicht Achſa, geſchweige die Philiſterfürſten, ſind lebendige Schöpfungen. Keiner von dieſen hat ein eigenthümliches Leben. Man ſieht nur, daß der eine gutmüthig, der andere tapfer, der dritte treulos und verſchlagen ſein ſoll. Wir wollen als ein Beiſpiel, daß eine längere Rede, wodurch wir auf wichtige Perſonen vorbereitet weeden ſollen, doch nicht ſo ſehr der charakteriſtiſchen Züge entbehren dürfe, Achſa's Rede anführen.

Achſa (zu Delilah)
Da wär' ich thöricht! Seh ich doch zu oft
Die Fürſten Deines Volks zu Deinen Füßen!
Der prächt'ge Ahiman vor Allen! iſt der ſchön
In ſeinem Scharlachmantel! Dann Seſai,
Dee Füeſt von Asdod — dem das Pantherfell
Stets auf den Schuttern hängt und fürchterlich
Der Pantherrachen über'm Haupte droht —
Der Jagd und Krieg mit vollen Backen bläſt,
Und der mich doch zu lachen macht, ſo ſteif
So wortlos, wie ee ſitzt Dir gegenüber,
Und bitterſüß Dich anblickt. — Dann der Fürſt
Von Ekron, der von Gath, und Tohu ſelber,
Der geaue Fürſt von Askalon, der fünf
Der Frauen ſchon in dem Palaſte zählt,
Und Dich — zur ſechſten nicht — zur erſten fordert.
Doch Du, Du hörſt und wählſt ja ihrer keinen,
Biſt allen freundlich, aber keinem hold . . .

So bleibt uns am Simſon nur Einzelnes zu loben, wir müſſen das Stück im Allgemeinen tadeln, wie manches Lobenswerthe wir auch beim Dichter anzuerkennen haben. Er hat die Sprache in der Gewalt, wie wir namentlich in Bezug auf kräftige, lebendige Erzählung ſchon hervorgehoben haben. Er hat Wärme, dichteriſche Leidenſchaft; ihm iſt das Herz voll von ſeinem Gegenſtande. Aber er malt mehr, um dies Gleichniß zu gebrauchen, als daß er ſeine Figuren bildneriſch herausmodellirte, wie es das Drama verlangt. Er liebt auch in dieſer Malerei mehr die glänzenden Farben, als daß er auf richtige und einfache Zeichnung ſähe. Er arbeitet, ſo ſcheint uns, enthuſiaſtiſch, aber er läßt dann in der Ruhe die Selbſtkritik nicht genug walten. Mit fliegender Feder im erſtem Impuls ſcheinen uns die Empfindungen niedergeſchrieben. Sie ſind im Allgemeinen richtig, und würden für einen Roman, den der Dichter erzählt, an Ort und Stelle ſein, aber ſie behalten zu ſehr des Dichters ſubjektives Gepräge; ſie quellen nicht eigenartig aus den verſchiedenen Perſonen hervor. Dieſen fehlt es an Individualität; ſie bekommen keine rechte Körperlichkeit, treten nicht aus der ganzen Handlung lebendig heraus, wodurch dem Drama die Tiefe genommen wied. Natürlich iſt nicht ſcharf zu erkennen, wie Vieles auf Rechnung all' der Schwierigkeiten und jenes Grundfehlers im Stücke kommt, den wir oben auseinandergeſetzt haben. Im Allgemeinen aber ſcheint uns der Dichter zu wenig auf die dem Drama eigenthümlichen Anforderungen zu achten und zu glauben, daß alles Gold werden müſſe, was man mit dichteriſchem Enthuſiasmus bei poetiſcher Begabung erfaßt. Daß dem nicht ſo ſei, kann unſerer Anſicht nach wieder einmal der „Simſon" lehren.

Digitized by Google

„Die Afrikanerin".

Oper in fünf Akten, Worte von Eugène Scribe, Musik von Giacomo Meyerbeer. Zum ersten Male aufgeführt in der kaiserlichen Oper zu Paris, am 28. April 1865.

P—e. Es war gegen Ende der vierziger Jahre. Bei Jupiter Rossini war der ganze musikalische Olymp von Paris versammelt. Rossini hat alle Eigenschaften, die den freundlichen Wirth kennzeichnen, er entwickelt eine persönliche Liebenswürdigkeit, welche die Gäste entzückt, einen geistvollen Witz, der die Tafelrunde unterhält, und zu alledem weiß er auch noch das, was von Speis und Trank dem Leibe wohl thut, so richtig zu wählen und so trefflich zu beschaffen, daß der alte Adam, von den gebotenen seltenen Reizen bewältigt, bald in eine Art von lethargischer Verdauungswonne versinkt, und dem Geiste volle Freiheit läßt, sich an dem Ideengeplänkel des Symposions zu betheiligen. Die Leute sprachen natürlich von dem, was ihr ganzes Sein und Denken erfüllte, von ihrer Kunst; da wurden lang bedachte Pläne und sorgfältig gesichtete Ideen vorgebracht, als wären sie eben im Augenblick erstanden, und der Fragesteller, der sich den Anschein gab, möglichst unbefangen zu erscheinen, horchte doch ängstlich auf, um ja keine Erwiderung, keine Bekämpfung und keine Billigung zu versäumen; Andere trieben offenes harmloseres Spiel, indem sie ihre Meinungen über die Kunsterscheinungen der jüngsten Zeit aussprachen und die Ansichten der Anderen laut herausforderten. Unter den Gästen Rossini's waren Meyerbeer und Scribe, die beiden Unzertrennlichen, im Schaffen und im Genießen, dann Auber. Die elektrische Sonne des „Propheten" umstrahlte damals noch neu und frisch als jüngste Glorie die müden, schwermüthigen und von dem Ausdrucke des Hochmuthes nicht freien Züge Meyerbeer's. Rossini sprach begeistert von diesem neuesten Triumphe seines Gastes, und fügte halb ernst, halb scherzend bei: „Unser Freund Giacomo ist auf dem besten Wege zur Gottseligkeit; vor achtzehn Jahren war es das Mystische, Dämonische, was ihn anzog, und wir verdanken dieser Regung seinen „Robert", fünf Jahre später schilderte er uns in den „Hugenotten" den Kampf des alten Christenthums mit der neuen revolutionären Lehre. Der „Prophet" geht noch einen Schritt weiter, er feiert bereits die göttliche Mission. Die nächste Arbeit muß folgerichtig direkt in das neue Testament hineingreifen, sie muß uns den Mensch gewordenen Gott vorführen, wie er die Besessenen heilt, die Todten erweckt und das Erlösungswerk vorbereitet".

Mit diesen Worten war das Gesprächsthema entschieden. Scribe faßte die Idee auf und improvisirte den Plan zu einem Libretto. An eine Oper „Christus" dachte man allerdings selbst nicht bei dem phantastischen Nachtischgespräche eines Rossini-Abends, aber Lazarus, der Freund des Gottessohnes, dessen Tod der Messias selbst beweinte, schien ein nachbarer Vorwurf. Scribe schilderte mit humoristischer Begeisterung, von welch unbegränzter Wirkung eine Scene sein müßte, in welcher Roger als Christus vor dem Grabe stünde und die Worte singen würde: „Lazarus, stehe auf!". Meyerbeer hatte lange still zugehört, plötzlich aber wendete er sich an Scribe:

„Nun so schreiben Sie mir das Buch zu einer Oper „Lazarus"! —

„Es wäre doch sehr Schade", erwiderte der Angeredete, „nicht um mein Libretto, aber um Ihre Musik. Wo wollten Sie die Oper, in welcher Christus in die Scene tritt, zur Aufführung bringen? In Indien? in China? oder bei den tätowirten Neuseeländern?"

„Sie haben Recht", sagte Meyerbeer, „die Oper ist unmöglich; aber arrangiren Sie den Stoff für ein Oratorium".

„Das ist nicht Ihr Ernst, Giacomo", rief Rossini aus, „Sie wollen ein Oratorium schreiben? Bedenken Sie, ein Oratorium, ohne Dekorationen, ohne Kostüme, ohne Gruppirung!"

„Warum nicht?" entgegnete Meyerbeer etwas beleidigt, „ich will mich einmal alles äußerlichen Behelfes entschlagen und versuchen, allein durch die Melodie zu wirken".

„Vous n'êtes pas un melodiste!" rief eine schläfrige, gedehnte Stimme dazwischen. Es war Auber, der diese Worte gesprochen, nachdem er dem ganzen vorhergegangenen Gespräche mit apathischer Ruhe zugehört hatte, ohne nur durch einen Blick seine Theilnahme zu bekunden.

Dieses trockene Urtheil stimmte wenig zu den Aeußerungen, die bisher über den Autor des „Propheten" und seine schöpferische Kraft gegeben worden waren. Meyerbeer fühlte den Kontrast unangenehm heraus, und zog sich verletzt zurück, wie eine Schnecke, der man an die Fühler gestoßen. Es entstand eine peinliche Pause und Rossini hatte alle Mühe, den heiteren Ton, der zu seiner Hausordnung gehörte, wieder herzustellen.

Wenige Tage nach diesem Vorfalle in der Chaussée

Digitized by Google

d'Antin ſaßen Meyerbeer und Scribe in eifrigſter Berathung beiſammen. Meyerbeer hatte das Projekt aufgegeben, ein Oratorium „Lazarus“ zu ſchreiben, denn in der That konnte er ſich, wie Roſſini ſehr richtig bemerkt hatte, nicht lange für eine Kompoſition begeiſtern, die mit dem ihm ſo lieb gewordenen Theater in gar keinem Zuſammenhange ſtand. Dafür aber wurde eine Arbeit, welche die Beiden ſchon vor Jahren begonnen, jetzt einer vollſtändigen Umwandlung unterzogen. Es war eine Oper, die in zwei Welttheilen ſpielen und dadurch der Muſik Anlaß zu bisher unbekannten Effekten bieten ſollte. Sie hieß damals noch „Vasco de Gama“, und dieſer Held ſollte darin die Hauptrolle haben; das lakoniſche „Vous n'êtes pas un melodiste“ aber hatte Meyerbeer ganz neue Pläne eingegeben; er wollte zeigen, daß er auch ein „melodiste“ ſein könne, wenn es überhaupt in ſeiner Abſicht läge. Dazu war der rein wiſſenſchaftliche Vasco, der Mathematiker und Konjekturalgeograph freilich wenig geeignet, er wurde deßhalb von ſeinem erſten Platze abgeſetzt, das Spekulative wurde mit dem Lyriſchen vertauſcht: an Stelle des heldenmüthigen Forſchers trat ein Frauenbild in den Vordergrund, deſſen brauner Teint und deſſen urwüchſige Natürlichkeit den Melodien einen Charakter geſtatteten, der in allen anderen Fällen gewagt und ſchwer zu rechtfertigen geweſen wäre; aus dem „Vasco de Gama“ wurde die „Afrikanerin“.

Ein volles Vierteljahrhundert verging von der erſten Verwirklichung der Idee bis zu der Vorführung derſelben in die Oeffentlichkeit. Fünfundzwanzig Jahre lang hatten die Freunde und Bewunderer Meyerbeer's Zeit, ſich von dieſer ſo geheimnißvoll behandelten Schöpfung das Wunderbarſte und Ueberraſchendſte zu verſprechen und faſt ebenſo lange Zeit verwendete der Tonſetzer, daran immer wieder von Neuem zu ändern, zu verbeſſern. Meyerbeer, der an Triumphe im Laufe ſeines Lebens ziemlich gewöhnt war, und der dieſelben mit einer gewiſſen überlegenen Unbefangenheit hinzunehmen wußte, hat ſich nicht entſchließen können, dieſe Arbeit zur Aufführung gelangen zu laſſen, ſo lange als er noch am Leben war. Der Grund dieſer Verzögerung iſt nicht leicht mit Beſtimmtheit anzugeben; eine zaghafte Scheu vor dem Urtheile des Publikums war es jedenfalls nicht, denn er pflegte ſeine „Afrikanerin“ gerne ſelbſt als die bedeutendſte ſeiner dramatiſchen Kompoſitionen zu bezeichnen; es bleibt dann nur noch die eine Erklärung übrig, daß er dieſe ſeine Lieblingsarbeit bis zu dem letzten Augenblicke in ſeinen Händen behalten wollte, um jede Idee, welche ihm als gut und wirkſam erſcheinen würde, noch an der Oper in Anwendung bringen zu können. In dieſem Sinne nahm man auch dieſes muſikaliſche Vermächtniß nach Meyerbeer's Tode auf, und nach langer pietätvoller Vorbereitung ging die „Afrikanerin“ am 28. April d. J. das erſte Mal in der großen Oper zu Paris über die Bretter.

Bevor wir von dem Erfolge des Werkes ſprechen, wollen wir das Textbuch der Oper und die Kompoſition einiger Würdigung unterziehen.

Weber äußert ſich ſchon zu einer Zeit, wo es noch keine Zukunftsmuſik gab, gelegentlich in folgender Weiſe: „Ein Muſiker iſt ſtets für den Stoff verantwortlich, den er behandelt, und man bildet ſich wohl nicht ein, daß man dem Kompoſiteur ein Libretto in die Hand gibt, wie man einem Kinde einen Apfel reicht“. — Meyerbeer war am allerwenigſten das Kind, das ſich den Apfel in die Hand geben ließ. Er wählte nicht blos ſein Libretto, ſondern er beſtimmte es ſelbſt, er faßte irgend eine Idee auf, und theilte ſie Scribe mit, natürlich ohne Handlung, ohne Plan, nichts als ein Paſtellpapier mit charakteriſirendem Tongrund, Scribe zeichnete dann Figuren, Oertlichkeit und Situationen darauf, mußte aber von dem Tage des erſten Entwurfes bis zum Tage der erſten Aufführung einer ſolchen Oper ſtets bereit und darauf gefaßt ſein, auszuwiſchen und neuzuzeichnen, wie es eben dem Komponiſten wünſchenswerth erſchien. Bei der Oper, von welcher wir hier ſprechen wollen, hatte Meyerbeer zuerſt die vage Idee gehabt, ein Libretto zu erhalten, welches durch den Gegenſatz des Lebens zweier Welten der Kompoſition neue Effekte geſtattete. Bei den erſten Beſprechungen ſchlug Meyerbeer Columbus vor, Scribe war dagegen, weil die Partie des Helden eine vielverbrauchte war, und andererſeits die Armuth und die Naivetät der Eingeborenen Amerika's keinen wirkſamen Kontraſt zu dem europäiſchen Leben bilden würde. Man ging hierauf zu Cortez, aber ſelbſt der Glanz des alten Aztekenreiches ſchien den beiden noch nicht ſtrahlend genug. Schließlich gab man Amerika auf und nahm dafür einen der alten märchenhaften Kulturſtaaten Aſiens, man kam zunächſt natürlich auf Indien, dies führte zur Entdeckung des Seeweges nach Indien, und ſchließlich auf Vasco de Gama.

Der Vasco des erſten Entwurfes ſollte der Mann der unbezwinglichen Idee ſein, der im Kampfe mit den Vorurtheilen ſeiner kurzſichtigen Zeitgenoſſen zum Mär-

tyrer wird, aber ſelbſt noch auf dem Strohlager ſeines Kerkers von dem zu entdeckenden Welttheilen träumt. Daß der hiſtoriſche Vasco de Gama kein Märtyrer, ſondern bis zu ſeinem Tode geachtet und vom Glücke begünſtiget war, hätte dem Opernlibretto nicht viel an ſeinem Werthe geſchadet; man iſt es eben nicht gewöhnt, hiſtoriſche Geſtalten vor den Lampen ſingen zu hören. Dieſe Kombinationsfigur, aus Columbus, Galilei und Vasco de Gama zuſammengeſetzt, könnte bei einer konſequenten Durchführung des Charakters alle hiſtoriſche Unrichtigkeit vergeſſen machen. Bei der Umarbeitung des Libretto's aber wurde dieſer „praktiſche Fauſt" — wie ihn ein begeiſterter Verehrer Meyerbeer's bezeichnet — plötzlich zu einem lyriſchen Tenor degradirt, deſſen himmelſtürmende Pläne in der herkömmlichen Liebſchaft, — und hier ſogar in einer doppelten — wie im Sande verrinnen.

(Fortſetzung folgt.)

Frankfurter Muſikbericht.

(Schluß.)

Die Oratorien-Vereine.

H. B. — Ueber die erſten Konzerte der Oratorien-Vereine habe ich Ihnen berichtet. Hier bringe ich den Schluß. Der Cäcilien-Verein führte in ſeinem zweiten Konzerte Haydn's „Jahreszeiten" auf. Ueber Haydn's muſikaliſche und äſthetiſche Bedeutung iſt Alles ſchon hinreichend geſagt; erlauben Sie, daß ich die eine wenig berührte Seite beſpreche, ſeine nationale Bedeutung. Das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Aufklärung, der Toleranz und Ausgleichung wird häufig mit dem Worte Kosmopolitismus charakteriſirt. Haydn war Kosmopolit, inſofern er Alles neben ſich duldete; aber das deutſche Weſen ſtellte er über Alles. Mozart's „Don Juan" iſt ſo weit deutſch, wie es die deutſche Ariſtokratie des vorigen Jahrhunderts mit franzöſiſchen Sitten war. Selbſt ſeine Bürger und Bauern ſind es nur in der Weiſe, wie damals dem Schauſpieler das Deutſchthum ausſah. Haydn hat vom ariſtokratiſchen Leben gar nichts in ſich aufgenommen und nicht durch das Fernglas der Schauſpieler geſchaut. Seine Bauern ſind echt deutſche Bauern. Obgleich er die Scene ſeiner „Jahreszeiten" an keinen beſtimmten Ort verlegt, könnte man faſt den Gau herausfinden, in dem ſie wohnten. Nach Allem, wie ich den Stamm der Oeſterreicher kenne, möchte ich ſagen: ſolche Winzerfeſte können ſie nur in Oeſterreich feiern, ſo getreu iſt die Tanz- und Sangweiſe den öſtlichen Alpenbewohnern abgelauſcht. In dieſer Charakteriſtik hat keiner vor und nach ihm nur etwas Aehnliches geleiſtet. — Obgleich Haydn hiemit weit in unſere Zeit hereinragt, ſo bindet ihn doch eine Feſſel an das vorige Jahrhundert, das iſt die politiſch-ſociale. Der Landmann fühlt ſich als Menſch in der friſchen, freien Natur; wir erkennen ſein Mannes-Bewußtſein; wir ſehen ihn aber als Bauer in politiſcher Abhängigkeit. Ganz naiv erzählt Simon: „Willig frohnt er dann zur Jagd, die ſeinen guten Herrn ergötzt". Selbſt das zärtlich innige Duett von Lucas und Hanne wird getrübt, wenn wir an die Erzählung in der Spinnſtube denken: „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt, liebt einſt ein Edelmann". Wir ſehen, daß Maſetto und Zerlina ein gut Stück deutſche Naturen ſind und auch der deutſche Don Juan nicht fehlt. — Unſere Städter, die das Landleben und damit das ungetrübte deutſche Weſen nur bei Sonntagſpaziergängen ſehen, ſind freilich noch nicht im Stande, die Jahreszeiten in ſcharfer Charakteriſtik darzuſtellen. Sie müſſen noch viel muſikaliſchen Plunder abſtreifen, bis ſie einmal die Natur erſchauen. Aber es ſind auch hierin große Fortſchritte gemacht, die uns mit neuen Hoffnungen erfüllen. Die Herbſtſcenen waren ſo gelungen, daß mit dieſen Liedern die Frankfurter beim Schützenfeſte von den Tirolern und Oeſterreichern beſſer verſtanden worden wären, als mit all' den unmuſikaliſchen Schützenliedern. Die Soloſänger waren ganz vortrefflich. Denner aus Kaſſel (Lucas), ein poeſievoller, verſtändiger Sänger, Frl. Rothenberger aus Köln, eine innige gemüthvolle Natur, und Karl Hill ſangen einen Wettgeſang, dem auch die ſtrengſte Kritik die Palmen nicht verſagen konnte.

In dieſem Konzert wurde Bach's „Paſſions-Muſik" nach dem Evangelium Matthäi aufgeführt. Schon der Feiertag (Charfreitag) brachte eine ernſte Stimmung; Sänger und Hörer kamen mit reinerer Empfindung in den Konzertſaal; eine gute techniſche Ausführung zeigte Sicherheit in der Beherrſchung der Mittel: das Werk muß einen bedeutenden Eindruck machen. Und doch —! Acht Tage nach der Aufführung wanderte ich die Höhen des Rheins entlang nach Oppenheim. Es war ein prächtiger Sonntag; über der großen weiten Ebene lag der tiefblaue Himmel; hinten die Berge des Taunus, Speſ-

Digitized by Google

ſart und Odenwald, in der Mitte die grüne Au, vor mir den Rheinſtrom mit dem Spiegel der rothen Sandſteinberge. So beſtändig das große Bild mit wechſelnden Zügen vor Augen, kommt man auf die Höhen von Oppenheim. Auf der Spitze die Burg Landskron, im Thale das Städtchen, am Abhang in der Mitte die ſtolze Katharinenkirche. Wer hat den Rhein geſehen und kennt ſie nicht! Hier trat ich ein, als die Sonne zu ſinken begann. Die friſche Kühle berieſelt Einen ſchon, noch tieferer Schauer befällt uns, wenn das Auge durch die hohen Hallen ſchweift, an den hohen mächtigen Pfeilern empor zu den dunklen Wölbungen oder vorbeigleitend zu dem hellbeſtrahlten Chor. Hier Bach, hier die Paſſionsmuſik, das war mein erſter Gedanke. Wie armſelig dünkte mich der Konzertſaal, wie drückend die Luft gegen dieſe Friſche der künſtlich aufgebauten Natur! Ich will nicht den Gemeinplatz wiederholen: „Die Meſſe muß in die Kirche!“ aber das ſage ich mit der vollſten Ueberzeugung: die Paſſionsmuſik wird in hundert Jahren noch nicht verſtanden, ſie würde denn in einem gothiſchen Dom aufgeführt! Was heißt denn die Paſſionsmuſik? Sie iſt gar nichts Anders als die Belebung, die Ausfüllung unſerer Dome. Ohne dieſe Muſik ſind die Dome nur todte Mauern, und ohne den Dom iſt die Muſik mit allem Orcheſter und Sängerchor nur ein Klavier-Auszug. Man bedenke doch: Bach ſtellt eine Handlung dar, die das Bedeutendſte enthält, was geſchehen kann, den Opfertod für eine die Menſchheit bewegende Idee. Um die Hauptträger der Handlung gruppirten ſich die Schaar der Jünger, die Schaar der Frauen, die Schaar der hohen Prieſter, die Schaar der Kriegsknechte und das Volk der Juden. Ein halb Dutzend Chöre mit wechſelnden Koſtümen müßte auf die Bühne kommen, ſoll man nur dieſe unterſcheiden. In die Handlung miſcht ſich ferner, gleichſam als Sprecher der Gemeine, der Kunſtchor, und zum Dritten der Chor der Gemeine ſelber. Und all dieſe Maſſen, die in raſcheſtem Wechſel durcheinanderlaufen, ſollen im Konzertſaal auf einen Knäuel gedrängt, von zwei Chören dargeſtellt werden! Wie anders, wenn die Handlung im Chor der Kirche ſpielt, der Kunſtchor im Querhaus tiefer ſitzt und ſeine Stimme einmiſcht, ohne die Handlung zu verwirren, und die Gemeine im Langhaus, als die Zuſchauer, die nur dann darein ſingen, wenn Schmerz, Begeiſterung oder Bewunderung das Gefühl nicht mehr zurückhalten laſſen! — Ich kann eigentlich keine andere Kritik geben, als mit dieſen Gegenſätzen. Der Cäcilien-Verein that, was er konnte. Er brachte etwa 250 Sänger zuſammen, welche die von Bach als I und II bezeichneten Chöre ſangen. (Bach ſelber hatte freilich ſo wenig Hoffnung zur Ausführung ſeiner Idee, daß er höchſtens auf zwei Chöre rechnete; die dann bald getrennt als Chor der Handlung und Kunſtchor, bald beide als Chöre der Handlung erſcheinen) Dieſe ſaßen auf dem Podium, in der Mitte eingeklemmt das Orcheſter; über ihnen auf dem Balkon ſtanden die Knaben, die den III. Chor repräſentirten. Die Chorgeſänge klangen oft groß, bedeutend; beſonders impoſant waren die friſchen, urwüchſigen Geſänge der Knaben, das war ein leibhaftiges: „Vom Himmel hoch da kam ich her!“ Die Zuhörer wurden angeregt, in hehre Stimmung oft verſetzt; verſtanden aber haben ſie's nicht.

Der Rühl'ſche Verein brachte in ſeinem zweiten Konzerte Bach's Magnificat in D-dur und Mendelsſohn's „Athalja“. Bach und Mendelsſohn werden ſehr häufig zuſammengenannt, weil Mendelsſohn ſich um das Studium Bach's verdient machte. Beide haben aber nichts gemein, als daß Mendelsſohn höchſtens ſeine Formen von Bach gelernt hat; indeß gehen ſie weit auseinander. Bach und ſein Zeitgenoſſe Händel wählten ihre Stoffe aus der „bibliſchen“ Geſchichte; für ſie waren aber Joſua, Samſon, Saul chriſtliche Helden, d. h. Vorläufer des Meſſias, des Gipfelpunktes der chriſtlichen Entwicklungsgeſchichte, von dem wieder alle ſpäteren Geiſteshelden, Bach und Händel ſelber, geiſtig abſtammten. Das war noch der chriſtliche Kosmopolitismus. Nach Schiller und Beethoven galt es nationale, Stammes-Unterſcheidungen machen: Judenthum, Germanenthum! Heine, Mendelsſohn und Meyerbeer haben zwar auch noch ferner mit dem Germanenthum kokettirt; aber weder das Weihwaſſer, noch die chriſtlichen Studien vermochten ihre Stammes-Eigenthümlichkeit umzugeſtalten. „Athalja“, „Elias“ und „Paulus“ ſind keine chriſtlichen Stücke, ſondern jüdiſche. Sie tragen nicht den rein-jüdiſchen Charakter, weil Mendelsſohn ſich gefliſſentlich bemühte, die jüdiſche Anſchauung auszumerzen; ſie entſprechen vielmehr dem modernen jüdiſchen Kosmopolitismus. Die Zuſammenſtellung jener Werke war auch recht intereſſant. In dem Bach'ſchen „Gloria“ fühlen wir den germaniſchen Wodan in ſeiner ganzen Urgewalt; es ſind nur orientaliſche Prieſter, die ihm ein fremdes Gewand umhingen. Die Athalja iſt mit Leib und Seele eine jüdiſche Königin; die Prieſter, die gegen ſie revoltiren, um den Geſalbten des Herrn wieder auf den Thron zu bringen, ſind jüdiſche Prieſter.

Digitized by Google

Sie reden in deutſcher Sprache, aber mit hebräiſchem Accent; ſie ſingen deutſche Weiſen, aber mit hebräiſcher Betonung. Bach's Prieſter ſingen unbewußt in den von den Juden überlieferten Formen (man konn koum mehr ſagen als in jüdiſchem Gewand); Mendelsſohn's Prieſter ſingen mit Bewußtſein in deutſchen Formen. Jene ſind darum bei aller Maske doch wohr und echt; dieſen fehlt die Naturtreue, die Wohrheit. — Die Aufführung war formell, d. h. muſikaliſch gut; die Idee war nicht dem eben Geſagten entſprechend. Es fehlte die Charakteriſtik der Stammesunterſchiede; Bach und Mendelsſohn klongen ſoſt wie Eins. — Stamm und Art, Race muß in unſere Muſik kommen, wenn ſie will ein neues Valk erzeugen! Leider kennen die Leute ihre eigene Art noch nicht; wir wollen ihnen deßhalb keine Vorwürfe machen.

Im dritten Konzert kam Händel's „Samſon". Dies Werk iſt nicht ſo großartig angelegt, wie die übrigen großen Oratorien Händel's, aber es iſt merkwürdig durch ſeine dramatiſche Geſtalt. Es wird Alles vor unſeren Augen aufgeführt und nur do erzählt, wa man auch im Drama erzählen würde, da wo der Palaſt des Dagon zuſammenſtürzt. Das Zuſammenſtürzen ſelber hört mon noch hinter der Scene. Mit Leichtigkeit wäre das Stück zu dramatiſiren, wenn nicht Eins fehlte, die Entwicklung zur Kotaſtrophe. In Simſons ganzem Leben iſt kein Moment, der mit innerer Nothwendigkeit zu ſeinem Untergange führen muß. Die Ereigniſſe gehen nur wie zufällig an ihm vorüber; ſelbſt ſein Opfertod hat kaum den Schein einer patriotiſchen Thot. An der Kotaſtrophe ſelber ſieht man, daß es Händel gar nicht nm dromatiſche Entwicklung zu thun war; denn das großortige Moment im Zuſammenſturz des Palaſtes geht ohne bedeutenden Eindruck vorüber. Händel fügt vielmehr eine Epiſode an, in der des Helden Tod mit aller Ceremonie betrauert wird. Nur am Schluß erinnert der hymnenartige Aufſchwung wieder an eine dramatiſche Abſicht: „Geprieſen ſei der Herr, der ihm den Sieg verlieh!" — Der Rühl'ſche Verein hat das Werk mit großer Sorgfalt einſtudirt; die hochgeſtiegene Temperatur des Saales (26—28° R.) hatte aber die Kräfte der Mitwirkenden ſo ſehr beeinträchtigt, daß man nur noch die beabſichtigte Charakteriſtik erkennen konnte. Hr. Baumann ſang den Samſon; ſeine Kraft reicht zwar nicht aus für den Helden, doch zeichnete er ihn würdevoll. Die Rolle der Dalila dagegen iſt für unſere Soubrette, Frl. Labitzki, wie geſchaffen. Monoah und Mikah entſprechen vollkommen der Empfindung und Darſtellungsweiſe van Hrn. Hill und Frl. Schreck. Monnhaftigkeit und ſtrenge Sitte erſchienen hier in getreuem Spiegelbild.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

1.—12. Juli: „Die Hochzeit des Figaro". — „Der verliebte Teufel". — „Wilhelm Tell". — „Das Nachtlager in Granada". — „Karnevals-Abenteuer in Paris" (2 Mal). — „Aleſſandro Stradella". — „Die Jüdin". — „Der Freiſchütz". — „Die Hugenotten". — „Gräfin Egmont". — „Robert der Teufel". — Hr. Stiegele aus Stettin, Frl. Tipka aus Wiesbaden, Frl. v. Terey aus Prag als Gäſte.

Ø. Die Opernſaiſon hat genau wieder da angefongen, wo ſie vor drei Monaten aufgehört hatte. Dieſelben tüchtigen Kräfte, aber dosſelbe zerfahrene Enſemble, dasſelbe treffliche Orcheſter, aber derſelbe ſchwankende und ſchläfrige Chor, dieſelbe gelungene Durchführung einzelner Opern, jede Partie einzeln betrachtet, oder derſelbe Mongel jedes einheitlichen Styls, jedes künſtleriſchen Enſembles, dasſelbe zufällige Glücken mancher ganzen Vorſtellung, aber dieſelbe einer Reſidenz unwürdige Vorführung mancher onderen, dieſelbe vorzügliche Darſtellung einzelner Künſtler, oder derſelbe gänzliche Abgang einer Regie, einer vernünftigen Scenirung, endlich dasſelbe präziſe, bravoureuſe und ſchwungvolle Ballet, aber derſelbe Mangel an Grazie, Geſchmack und Schönheitsſinn im Tanze; und, domit nichts fehle, auch dieſelbe Kloque, die ex offo Alles ſchön und trefflich finden muß, aber auch dieſelbe Kritik, die ſich von Herzen freut, wenn ſie etwas loben kann, die ſich aber nicht ſcheut, das Schlechte ſchlecht zu nennen, wenn es auch im Hoftheater iſt und eine halbe Million koſtet.

Doch dürfen wir nicht ungerecht ſein; etwas iſt während der Ferien doch geſcheheu: die Wände und der Plaſond erhielten eine friſche weiße Tünche, und die kaſchirten Vergoldungen wurden mit Brod geputzt; der Saal ſieht reinlicher und freundlicher aus.

Der Juli iſt der Gaſtſpiel- und Debüt-Monat. Den Anfong machte Hr. Stiegele aus Stettin. Wir wären geneigt geweſen, dieſen Sänger als Anfänger nachſichtig zu beurtheilen, allein die „Offizielle" hat wiederholt verſichert, er ſinge ſchon ſo nnd ſo viele Jahre und ſei kein Anfänger mehr. Um ſo trauriger für Hrn.

Digitized by Google

Stiegele, dem wir in dieſem Falle jede Berechtigung abſprechen müſſen, auf einer „erſten“ Bühne in erſten Partien aufzutreten. Seine Stimme iſt, wie die ſo vieler deutſchen Sänger, welche die Tenoriſtengagen locken (z. B. die der HH. Bukowitz, Groß, Ferenczy), ein hinaufgeſchraubter Bariton, ſchwach, aber in der Mittellage nicht unangenehm; die Höhe iſt gequetſcht, unrein und unzureichend. Was die Geſangsbildung und das Spiel anbelangt, muß man trotz der „Offiziellen“ Hrn. Stiegele vollſtändig zu den Anfängern zählen. Er trat zuerſt als Gomez im „Nachtlager“ auf und konnte ſelbſt den mäßigen Anſprüchen eines Juli-Publikums in dieſer kleinen und leichten Partie nicht genügen. Auch ſeine zweite Rolle, der Max, ſoll ganz ſpur- und theilnahmslos geblieben ſein.

Der zweite Gaſt. Frl. Tipka von Wiesbaden, ſang die Königin in den „Hugenotten“ und wurde von der Klaque unter Oppoſition des Publikums, viel applaudirt und mehrmal gerufen. Frl. Tipka beſitzt nebſt großer Routine, jenen Grad von Koloratur, welcher erforderlich iſt, um ſich durch dick und dünn durchſchlagen zu können; ſie gelangt ſtets ans Ziel: das Wie iſt freilich eine andere Frage. Uebrigens wurden einige Paſſagen recht hübſch und ſauber ausgeführt, aber es fehlt der Sängerin an Geſchmack, und was das Aergſte iſt, die Stimme hat bereits die Jugendfriſche eingebüßt, klingt beſonders in der Höhe unangenehm und nicht immer ganz rein; doch iſt Letzteres vielleicht der Befangenheit zuzuſchreiben.

Ueber Frl. v. Terey, welche die Prinzeſſin in „Robert“ ſang, wollen wir diesmal bloß erwähnen, daß ſie im Gegenſatze zu der früher beſprochenen Dame, eine jugendliche Erſcheinung und eine friſche, wenn auch etwas ſchwache Stimme mitbringt. In der gelungenen Entfaltung der Koloratur dürfte ſie wohl durch allzugroße Befangenheit gehemmt worden ſein. Geſchmack ſcheint ſie ebenfalls nicht zu beſitzen.

Eine andere Sängerin, Frl. Pappenheim, trat gleich ohne vorhergegangenes Gaſtſpiel in's Engagement. Sie ſang die Prinzeſſin in der „Jüdin“ und das Aennchen im „Freiſchütz“, ſcheint alſo beſtimmt, Fr. Schäfer-Hofmann zu erſetzen. Da wir beide Opern verſäumt, ſo berichten wir bloß, daß die junge Sängerin vielen und ſehr lauten Beifall errungen hat, welcher jedoch mehr ihrer Verwandſchaft und Landsmannſchaft (ſie iſt eine Wienerin und eine Schwägerin Sonnenthal's) als ihrer bisher erlangten Ausbildung zuzuſchreiben iſt. Jedenfalls aber zeugte es von wenig Wohlwollen von Seiten der Direktion, eine junge Anfängerin in einer ſo undankbaren Partie wie dieſe Prinzeſſin dem Publikum zum erſten Mal vorzuführen.

Was die alte Garde anbelangt, ſo iſt bis jetzt nicht viel Neues zu melden. Fr. Duſtmann erſchien nach dem großen Erfolge, den ſie in Deutſchland errang, ſichtlich erfriſcht und verjüngt, und iſt trefflich bei Stimme. Dasſelbe gilt von Hrn. Walter, welcher überdies auf Deutlichkeit und Korrektheit der Ausſprache beſondere Sorgfalt verwendet hat. Frl. Tellheim hingegen war etwas fatigirt; die Pagenarie in den „Hugenotten“ ſang ſie mit einem pathetiſch-ſentimentalen Ausdruck, welcher mit dem Text, mit der Muſik und mit der ganzen Rolle im grellſten Widerſpruch ſteht. Wenn ſchon dem Direktor, dem Regiſſeur und dem Kapellmeiſter das Verſtändniß oder die Autorität mangelt, die Sängerin auf ihren Fehler aufmerkſam zu machen, ſo würde ein geringes Nachdenken ſie von ſelbſt darauf bringen. Auch auf Spiel, Haltung und Gang könnte Frl. Tellheim größere Sorgfalt verwenden. Eine wohlthuend friſche, geſunde Leiſtung war in geſanglicher Beziehung der Marcel des Hrn. Rokitansky, ſein Bertram hingegen auffallend matt und farblos.

Es war viel die Rede geweſen der Opern-Chor und das Ballet-Korps ſeien reorganiſirt worden. Das Publikum kam voll freudiger Erwartung, friſchere Stimmen zu hören, jüngere Geſichter zu ſehen, aber wie wurde es enttäuſcht:

Es zählt die Häupter ſeiner Lieben
Und ſieh, ihm fehlt kein theures Haupt!

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Das Gaſtſpiel der Wiener. Novitäten). Wiener hüben! Wiener drüben! Der ſichtbaren Wahrheit gegenüber verſtummen wohl endlich alle früheren Zweifler und müſſen es nunmehr einräumen, daß Wien zu Berlin in den freundlichſten Beziehungen ſteht. Wie man auch in dieſer Hinſicht auf dem politiſchen Gebiete leitartikeln mag, die Schauſpielkunſt hat zwiſchen beiden Städten eine dauernde Allianz geſtiftet, die den Kontrahenten Ehre und Vortheil einbrachte. Kaum iſt bei Meyſel Fr. Grobecker vom Carltheater aufgetreten, ſo erſchienen am 28. Juni bei Wattner das „ſeſche“ Frl. Goltmeyer und der noch totentwollere Hr. Swoboda vom Theater an der Wien, und dieſen toſen Vögeln folgte wieder am 3. Juli in der Wilhelmſtadt ein freilich diesmal etwas mühſam zuſammengeſetztes „Geſammtgaſtſpiel“ der Wiener Hofburgſchauſpieler, der Damen Hoizinger, Bognar, Ma-

Digitized by Google

thes, der HH. Meixner und Lewinsky. Beginnen wir mit dem letzteren, das in einem zum ersten Male nach Augier's „Le fils de Giboyer“ von Laube verdeutschten Schauspiel: „Ein Pelikon“ seine Wirksamkeit eröffnete. Das Stück, in diesen Blättern ausführlich besprochen und hier nicht mehr neu, wollte im Ganzen mehr ermüden, als ansprechen. Die Personen entwickeln sich gegenseitig weniger in einer dramatischen Handlung, sie gleichen vielmehr so und so vielen politischen Artikeln, die mit Scharfsinn, Geist, Witz und paintirtem Sarkasmus auf das eine Ziel abzwecken: Legitimität, constitutionelles Regiment, Demokratie und pietistische Kirche in ihrem Grundwesen als überwunden hinzustellen, damit desto strahlender die allein noch mögliche Idee des französisch-demokratischen Imperialismus hervorblitze. Diese schlau berechnete Absicht des Dichters hat wohl in Paris einen gewissen Jubel erzeugen können, hier verstimmte sie nicht gerade, verursachte jedoch auch keine sympathische Stimmung. Ob die Damen Bognar (Baranin Pfeffers), Haizinger (Frau Marechal) und Muthes (Fernande) heute sich an richtiger Stelle befanden, muß sich leider an dieser Stelle unserer näheren Untersuchung entziehen, jedenfalls möchte in dergleichen Rollen aber dem ursprünglichen Talent dieser geschätzten Künstlerinnen eine sehr geringe Entfaltung vergönnt sein. Ein blendender Tailettenglanz, wie geschmackvoll auch, dürfte doch wohl nicht Alles decken? Hr. Meixner (Giboyer) zeichnete als trefflicher Schauspieler seinen Vorwurf mit sicherem Verständniß und kaustischem Humor, daß er aber diesem sittlich fast verkommenen Menschen das nothwendig ideale Feuer, mit dem er seine tief-innersten Ueberzeugungen ausströmt und uns dadurch zur Versöhnung zwingt, nicht verlieh, ließ die beste Figur des Stückes zu keinem vollen Abschluß gelangen. Hr. Lewinsky (Marquis) charakterisirte angemessen; warum mußte aber sein alter Herr stets im Paradeschritt einher exerciren? Seine Sprache ist so natürlich und wahr, warum nicht ebenfalls sein Gang; die HH. Schindler, Baillant und Holzstomm griffen gut ein; das Ensemble war fleißig, obwohl allzu schleppend. Beifall und Hervorruf, außer einem leisen Mißklang im fünften Akt, bewiesen das freundlichste Entgegenkommen. Der Besuch war recht annehmlich, den die beiden Wiederholungen desselben Stückes am 4. und 5. Juli nicht in gleichem Grade erzielen wollten. Erwähnenswerth bleibt nach Hrn. Thomas' zum ersten Male gespielter „Narr Ciß“. Das bei Wallner zum ersten Male gegebene Charakterbild Elmar's: „Waldlieschen, oder: die Tochter der Freiheit“ zündete jetzt so wenig, wie früher, auch nicht durch Frl. Göthe in der Titelrolle. Das Gastspiel des Frl. Gallmeyer und Hrn. Swadodo brachte zum ersten Male nichts als leichte und oft recht seichte dramatische Spielwaare: „Unsere Nachbarin“, „Narr Ciß“, „Wiener G'schichten“, „Er borgt auf seine Frau“, — in der freilich unsern Wienerischen Tausendsassa die breiteste Grundlage finden, mit heißblütiger Verve zu spielen, zu singen und — Kankan zu tanzen. Frl Gallmeyer hat sich außerdem durch ihre kleinen pikanten Teufeleien und Excentrizitäten einen gewissen Ruf erobert und das Publikum, sichtlich gespannt, diese kecke „schlagfertige“ Diavalina von Ang' zu Aug' zu sehen, war in Hüll' und Fülle herbeigeeilt. Frl. Gallmeyer trägt als Schauspielerin einen glänzenden Naturalismus in sich, der leider in seinen Leistungen auf Bahnen wandelt, die die Kunst nicht mit Lorbeeren zu umkränzen pflegt. Doch sie ist Meisterin ihres Soubretten-Genres, sie gibt sich nicht mit „Kleinigkeiten“ ab, sie wagt fast das Unerlaubte auf der Bühne und, da meist Alles als berauschender Uebermuth eines südlichen Temperaments erscheint und wirkt, läßt man zuweilen Fünfe gerade sein und ruft getrost mit: Evoe! Hr. Swoboda ist weit vielseitiger in seinem Wirkungskreise als seine Partnerin; er besitzt ein sehr hübsches Gesangtalent, Jugend, lebendige Charakteristik, Natürlichkeit und eine virtuose Gabe zur Kopie. Nur Offenbach's „Ritter Eisenfraß“ hätten unsere liebenswürdigen Wiener unaufgeführt lassen sollen; dieser edle Herr erlag trotz „Prinzessin Hollerdüh“ und „Schneide Kopf ab“ einem stürmischen Fiasko, wie es in diesem Hause noch nicht dagewesen. Umsonst zitterte klagend die Gnadenarie der Gallmeyer durch das wild schäumende Gewoge der Erbitterung, — der Vorhang mußte endlich fallen. Der tadelnde Unmuth aber galt allein der Operette, die Gäste und alle Mitwirkenden rief man später. Möchte solche außergewöhnliche Entrüstung öfter sich in diesen Räumen hören lassen, da es wahrlich nicht an Gelegenheit dazu fehlt. Bei Meysel gastirte Fr. Grodecker zum ersten Male in Weil's „Lantara“, dann folgte Jnin's „Fitzliputzli, oder die Teufelchen der Ehe“, „Die schöne Galathea“, „Ein Gläschen Tokayer“, und erwarb sich die Soubrette des Carltheaters durch ihre bekannte drastische Spielweise geneigte Zuschauer. Die in der Viktoria zum ersten Male aufgeführten Stückchen: „Ein Bilderhändler“, „Eine Gastrolle Ludwig Devrient's“, „Vettern und Basen“ haben ziemlich angesprochen. Neu: „Die Günstlinge“. Bei Kallendoch: „Finette's Leben“, „Die schöne Helene“.

W. K. Brünn. (Direktionsverhältnisse. Gastspiele und Debüts in Oper und Schauspiel.) Man hat uns vorgeworfen, daß die Beurtheilung unserer Theaterverhältnisse und insbesondere der Leitungsfähigkeit der Direktion eine zu strenge sei; da doch verhältnißmäßig auch Anständiges geleistet werde. Wir haben gewartet, dießmal länger gewartet, was die Direktion für neue Kräfte gewinnen werde, und beschlassen, nur Thaten reden zu lassen. Nun, diese Thaten sind folgende: eine Reihe von Sängerinnen, wie Fr. Grevenberg, Frl. Bottista, Frl. Szerdahély, Frl. Tewes, Frl. Renée u. s. w. kam, sang, oder sung eigentlich nicht und — wurde wieder weggeschickt. Das sind alsa Thaten, welche sich nicht wegläugnen lassen, und es scheint, der Referent Ihres Blattes hätte nun nicht Unrecht gehabt, wenn er an der Beurtheilungskraft der Direktion zweifelte. Die Vorkommnisse bei diesen verunglückten Debüts waren oft ja unerquicklich, der Mißmuth des Publikums zeigte sich in so unzweideutiger Weise, daß es nicht lahnen würde, über diese Vorstellungen noch etwas zu berichten. Nun herrschte große Sängernoth, aber die Direktion hatte Glück; in Pest war bei den dort heillosen Theaterzuständen Frl. Moser disponibel, und hier in Brünn selbst wartete schon lange Zeit ein Frl. Borée auf eine Gelegenheit, sich auf der Bühne zu versuchen. Beide Sängerinnen, keineswegs hervorragende Erscheinungen, aber für unsere Verhältnisse anständig, wurden nach diesen Opernnöthen mit Zustimmung begrüßt. Frl. Moser sang die Agathe, Alice und Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper mit günstigem Erfolge. Die Wahl der An-

trittspartien ſchon zeigte, daß man es mit einer Sängerin von Geſchmack zu thun habe, welche es nicht für nöthig erachtete, Verdi's Polkarhythmen zu ihren Erfolgen zu wählen. Die Stimme des Frl. Maſer iſt in der höheren Lage vollklingend und von angenehmer Klangfarbe, die Mittellage erſchien uns etwas ſchneidend, und die Verwendung der Töne nicht ganz ſicher. Der Geſangsvortrag iſt gefühlvoll, ja etwas zu ſentimental, und in dramatiſchen Momenten fehlt der Sängerin das entſchiedene Hervortreten, was ſich beſonders im letzten Finale der Gounod'ſchen „Margarethe" zeigte, wo ihre Leiſtung hinter den Erwartungen zurückblieb. Bedeutend beſſer war ihre Agathe, beſonders in dem erſten Theile ihrer großen Arie. Frl. Gelpke, welche die Iſabello („Robert"), Lucia und Martha geſungen hat, iſt eine ſehr einnehmende Bühnenerſcheinung. Die Stimme iſt klein in der höheren Lage, nur im piano brauchbar; dafür ſind einige Mitteltöne angenehm klingend. Die ſehr üble Gewohnheit des Tremolirens wird die Sängerin wohl ablegen müſſen. Die Koloratur iſt, wenn auch nicht bravourmäßig, doch meiſtens korrekt. Der Tenor Hr. Grevenberg hat ſich ſeine Stellung Schritt für Schritt erkämpfen müſſen. Im Anfange entſchieden zurückgewieſen, hat er durch ſeinen Max und Fauſt einige Anhänger gewonnen. Es iſt nicht zu läugnen, daß dieſer Sänger muſikaliſch gebildet iſt; aber ſeine Stimme, die beim geringſten Forciren widerwärtig klingt, reicht eben auf die ſogenannten Heldentenorpartien nicht aus. Als Fauſt trug er einige Stellen recht gefühlvoll vor, ſein Raoul und Maſaniello waren aber verunglückt. Auch eine Soubrette, Frl. Mangold, wurde in den Operetten „Hochzeit bei Laternenſchein" und „Mädchen von Elizanzo" vorgeführt. Bei ſchwacher Stimme und befangenem Spiele war der Erfolg ein zweifelhafter. — Im Schauſpiele vor das Debüt des Hrn. Willi in den „deutſchen Komödianten" beinahe verunglückt, die trockene Deklamation und das unbeholfene Spiel konnten für dieſen Liebhaber keine Liebhaber finden. Beſſer gefiel Hr. Johannes als Karl Moor, obwohl auch er ſich nach wenig Sympathien erworben hat. — Frl. Banini hingegen, die naive Liebhaberin, welche als Pfeffer-Röſel in den Stücken „Ein ungeſchliffener Diamant" und „Zuvor die Moma" debütirte, wurde ſehr beifällig aufgenommen. Frl. Banini iſt eine hübſche Erſcheinung, das Organ iſt ſehr einnehmend, und ihr Spiel friſch und natürlich. — Als Gaſt erſchien, abermals gerne geſehen, Frl. Bandins. Sie ſpielte in mehreren bekannten Stücken, wie „Gleich und Gleich", „Merinos-Schafe", „Des Goldſchmied's Töchterlein", „Er experimentirt", bei gut beſuchtem Hauſe und unter vielem Beifall. Weniger Glück hatte die preußiſche Hofſchauſpielerin Fr. Formes. Ihre Leiſtungen „Vicomte de Letorières" und „Die Grille" fanden zwar auch Anerkennung aber nur von einem kleinem Publikum. — Das Schauſpiel „Ein Pelikan" wurde auch hier ſehr erfolgreich aufgeführt. Die geſchickte Hand des Verfaſſers hat dieſen ſonſt undramatiſchen Charakteren vieles Intereſſe gegeben. Um die Darſtellung machten ſich Frl. Séno, Fr. Kurz, die HH. Gutenthal (Gibayer) und Jenke verdient. Zur Vervollſtändigung des Berichtes ſei noch erwähnt, daß die Direktion auch die Zwerge wieder ſpielen ließ und von den Zwergen bis auf die Pudelhunde mit dem Gymnaſtiker Hrn. Mergarté kam, bei welcher Gelegenheit die Schauerdramen „Der Stumme und ſeine Hunde", dann „Das Drama im Zirkus" zur Aufführung gelangten. Es waren — Kunſtgenüſſe.

—sch— **Leipzig.** (Frl. Erhartt und Th. Döring als Gäſte). Gerade jetzt war es zwei Jahre her, daß Ida Pellet der Kunſt entriſſen wurde. Um Erſatz für ſie zu finden, nahm damals die Berliner Hofbühne zuerſt ein Engagement des Frl. Margarethe Herrlinger in Ausſicht; dieſe hatte aber bereits anderweitige Verpflichtungen zu erfüllen, und ſo fiel denn die Wahl der in Rede ſtehenden Intendanz auf Luiſe Erhartt. Der beſonderen Beziehungen wegen, durch welche ſich das Publikum Leipzig's nach immer mit dem Andenken an die Dahingeſchiedene verknüpft fühlt, war es nun den hieſigen Theaterfreunden auch ſchon perſönlich intereſſant, die Nachfolgerin kennen zu lernen, und ſo beſaß denn das die erſte Hälfte des Juni umfaſſende Gaſtſpiel des Frl. Erhartt an unſerer Bühne ſeine ganz eigene Attractionskraft. Die jetzige erſte tragiſche Liebhaberin und Heldin des Berliner kön. Schauſpielhauſes iſt — das wiſſen wir nun — eine Künſtlerin von nicht gewöhnlicher Bedeutung, ein ſeltenes Talent, in Anlage und Richtung der Janauſcheck ähnelnd, wenn auch noch nicht vorgeſchritten zu gleichem Rufe der Meiſterſchaft. Leidenſchaftliche, hochtragiſche Rollen ſind die Hauptdomänen des Frl. Erhartt. Mit ein paar Worten dürfte der Gaſt am treffendſten charakteriſirt ſein: die junge Dame hat Temperament und ihr Kunſtſtyl iſt der realiſtiſche. Maria Stuart, Deborah, Eboli, Prinzeſſin Montpenſier waren die Rollen, in denen ſie vor uns hintrat, und einen ſeltenen Triumph erntete ſie namentlich mit ihrer Eboli, einer Geſtalt voll hinreißender Lebendigkeit und Gefühlstiefe, der wahren Inkarnation heißblütiger, ſich ſelbſt und ihren Gegenſtand verheerender Leidenſchaftlichkeit. Neben ihr gab Bogumil Dawiſon, der nochmals nach Leipzig gekommen war, um in der Feſtvorſtellung zu Ehren der allgemeinen deutſchen Lehrerverſammlung (als Carlos in „Clavigo") mitzuwirken, den König Philipp, eine Leiſtung, welche wir zu den grandioſeſten Gebilden der heutigen Schauſpielkunſt rechnen. Seinen neuen Gaſtrollencyklus beſchloß dann letztgenannter Künſtler mit dem Perin in „Donna Diana", worin ſeine virtuoſe Behandlungsweiſe der Apartes von unvergleichlichem Effekt iſt. — Kaum war Dawiſon fort, ſo eröffnete — in der zweiten Hälfte des Monats — Theador Döring von Berlin, ein Gaſtſpiel, welches in ſeiner ganzen Ausdehnung, den glänzendſten Erfolg davon trug. Der Altmeiſter feinkomiſcher Genremalerei auf der Bühne, war hier — abgeſehen von einem einmaligen Auftreten als Shylock 1852 — ſeit den dreißiger Jahren nicht geweſen, daher ſo ziemlich der jetzigen Generation eine neue Erſcheinung. Man ſpürte es förmlich, wie das Publikum von ſeinen frappanten Darſtellungen überraſcht ward. Die Entréerolle war ſein unſterblicher Bankier Müller, mit dem er ein ſehr ſterbliches Bauernfeld'ſches Stück („Das Liebesprokokall") nun ſchon ſeit beinahe drei Jahren über dem Waſſer hält. Es folgten die köſtliche Charge des „Verſchwiegenen wider Willen", „Hans Lange", „Der Jude", Blom in „Roſenmüller und Finke", „Der alte Magiſter", „Nathan der Weiſe", ſowie die zwei berühmten Kabinetsleiſtungen: Dorfrichter Adam im „Zerbrochenen Krug" und Falſtaff in Shakeſpeare's

„Heinrich IV." (I. Theil). Beide Rollen, mit unnachahmlichem Humor und reichster Charakteristik von Dörring gegeben, sind sprechende Antworten auf jene von der überweisen philosophischen Kritik unserer Tage aufgeworfene Frage, wie man sich über eine unmoralische Person belustigen könne? Man belustigt sich eben nicht über ihre Unmoralität, sondern über ihre komische Seite und es kommt nur darauf an, den Eindruck der ersten fern zu halten. Döring versteht das aufs meisterlichste.

Lokales.

e.— **An der Wien** kam nach oftmaliger Wiederholung der Balletburleske „Der Cancan vor Gericht" und der darangeknüpften zwei kleinen Lustspiele, endlich am 7. etwas Anderes zum Vorschein: „Das Rebhuhn" oder „Ich heirate meine Frau", Lustspiel in 1 Akt nach dem Französischen. (Weiteres verräth der Theaterzettel nicht.) Das Stückchen selbst leidet an diversen sehr unwahrscheinlichen Möglichkeiten und einigen etwas zu lang ausgedehnten Scenen und ist im Ganzen nicht besser und nicht schlechter als Hunderte ähnlicher einaktiger Bluetten. Fr. Berg — früher am Jasefstädter Theater — trat hierin als Gräfin Helena von Naisy zum ersten Male in ihrem neuen Engagement auf und gefiel, — Hr. Szila zum zweiten Male und schien ebenfalls zu gefallen; er hat auch eine sehr günstige Bühnengestalt und deutliche Aussprache. — Hierauf folgte „Sitala," famisches Balletdivertissement in zwei Aufzügen und drei Tableaux, arrangirt von Frl. Lanner, Musik von Panizza. — Diese Handlung enthält nicht mehr und nicht weniger als eben solche Balletinhalte darbieten und deren ganze Auseinandersetzung auf dem Theaterzettel abgedruckt zu finden ist. — Das Arrangement hat mit den eben disponiblen Kräften und Persönlichkeiten viel Annehmbares, Abwechselndes und Unterhaltendes, was auch durchaus sehr beifällig aufgenommen wurde und folgerecht in Bezug auf Frl. Lanner und Hrn. de Francesca in verstärktem Maße stattfand. Diese improvisirten Balletvorstellungen bewährten trotz einer wirklich erbärmlichen Ausstattung selbst in diesen schönen Tagen — doch eine ziemliche Zugkraft im Theaterpublikum. Trotzdem scheint die Direktion ihre Rechnung dabei nicht gefunden zu haben, da sie das Theater unter dem Vorwande von Vorbereitungen für die „Eselshaut" am 11. Juli schloß und es erst am 1. August wieder eröffnen wird. Eine der nothwendigsten „Vorbereitungen" wäre die Zusammenstellung eines besseren Orchesters. Selten findet jetzt eine Vorstellung statt, wo es nicht eine Störung verursacht: die Musik während des Ballets war wirklich ohrenzerreißend.

Das Ehepaar L'Arronge hat sein Gastspiel im Carltheater mit „Orpheus" begonnen und mit „Pantoffel und Degen" und „Fortunio" fortgesetzt. Hoffentlich wird uns eine Novität Gelegenheit zu einer Besprechung bieten.

Musikalische Novitäten-Abende sollen in diesem Winter von Hrn. Ziehrer veranstaltet werden. Wir lassen hier einen Auszug aus dem ausführlichen Programm, welches der „Zwischen-Akt" brachte, folgen. Wenn dieses Unternehmen mit Ernst Konsequenz und Verständniß geleitet wird, so ist es der größten Beachtung und aufrichtigsten Anerkennung würdig. „In den Pulten der in unserer Mitte lebenden Komponisten", heißt es in jenem Programme, „ruhen viele treffliche Kompositionen, von denen aber, wie bekannt, ungeachtet der zahlreichen Musikproduktionen nur wenige in die Oeffentlichkeit gelangen. — Hr. Kapellmeister Ziehrer hat nun den lobenswerthen Entschluß gefaßt, mit seinem wohlgeschulten Orchester in der nächsten Wintersaison — (November 1865 bis Ende März 1866) neunzehn gesellige Novitäten-Abende zu arrangiren, und daselbst nur von lebenden Wiener oder überhaupt in Wien domizilirenden Komponisten verfaßte und noch nicht öffentlich gehörte Kompositionen jeder Art — (mit Ausschluß der Kirchen- und Tanzmusik) — zur Aufführung zu bringen. Zur Durchführung dieses Unternehmens haben sich Hrn. Kapellmeister Ziehrer mehrere Künstler und Kunstfreunde angeschlossen, und erlauben sich, die geehrten HH. Komponisten und Musikfreunde Wien's zur gefälligen Theilnahme mit dem Bemerken einzuladen, daß für sämmtliche Novitäten-Abende der obbezeichneten Saison ein Beitrag von 10. fl. Oe. W. zu leisten ist. Zu diesem Zwecke liegen in der k. k. Hof-Musikalienhandlung Karl Haslinger (Graben Nr. 10) bereits Subskriptionslisten zur Einzeichnung auf und kann der entfallende Betrag entweder sogleich gegen Empfangnahme der Theilnehmerkarte oder längstens bis 1. Oktober 1865 erlegt werden. An jedem Novitäten-Abende (Freitag) kommen 3—5 Kompositionen zur Aufführung, so daß die geehrten Herren Theilnehmer am Schlusse der Saison weit über ein halbes Hundert neue Werke von Wiener oder in Wien lebenden Komponisten kennen gelernt und somit einen Einblick in die musikalische Produktionskraft Wien's gethan haben, der für Jeden vom höchsten Interesse sein muß. Die näheren Modalitäten über Einsendung und Aufnahme von Kompositionen, Abhaltung von Proben, Arrangement der Herren- und Damen-Abende, sind in dem ausführlichen Programme enthalten, welches in Hrn. Haslinger's Hof-Musikalien-Handlung gratis ausgegeben wird. Hier wird nur noch beigefügt, daß auf die gelungene Ausführung der Instrumentalwerke das größte Gewicht gelegt werden wird. — Was die Vokal-Kompositionen betrifft, so hat der vortheilhaft bekannte Männergesangsverein „Sängerbund" seine Mitwirkung freundlichst zugesagt. Ferner wird im Einvernehmen mit den Herren Komponisten die etwa benöthigte Beistellung eines gemischten Chores und Anwerbung tüchtiger Gesangskräfte für Soloportien geschehen. Es können demnach den P. T. Theilnahmern der Ziehrer'schen Novitäten-Abende auch Ensemble-Stücke, unter Mitwirkung von beiläufig 150 Musikern und Solopartien aus Opern geboten werden, denen vielleicht niemals, aber gerade nur durch diese Aufführung das Glück zu Theil wird, ihren Weg auf die Bühne zu finden".

Die Gesangs-Prüfung der Professorin Fr. Passy-Carnet am Konservatorium wurde in Folge des Todes des Hrn. Passy (Gemahls der Fr. Professarin) vom 21. auf den 28. Juli verlegt.

Briefkasten der Redaktion. 7.—14. Juli: F. in Prag. + und F. H hier, X und A. in München, O. G. in Berlin, sch in Leipzig: Erhalten. — C Th E. hier. K. W in Brünn: Benützt. — H B in Frankfurt a. M. Bereits zurück erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 29.

Eilfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

22. Juli. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czeemak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Die Joſefſtädter Miſère. — „Die Afrikanerin" (Fortſetzung). — Das mittelrheiniſche Muſikfeſt. — Münchener Muſikbericht. I. Die Oper. — Prager Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater (Gäſte), Carltheater (Gäſte). — Neue Erſcheinungen (Hill, Neudörfl). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Wiesbaden). — Kleine Chronik. — Lokales

Die Joſefſtädter Miſère.

Ein abermaliger Mahnruf.

O. Direktor Hoffmann mochte wohl ſeine guten Gründe haben, die Redaktionen „ſo höflichſt als dringendſt" zu erſuchen, weiteren „böswilligen Annoncen", ſeine Theater betreffend, keine Aufnahme zu geſtatten. Er mußte wohl bereits fühlen, daß ein Gewitter im Anzuge ſei, und hoffte in der Hinweiſung auf die „Böswilligkeit" der Andern für ſich einen Blitzableiter zu finden. Es wird aber täglich zweifelhafter, ob Blitzableiter ihrem Zweck entſprechen, und ſo hat ſich auch Hr. Hoffmann diesmal verrechnet. Uebrigens wollen wir Hrn. Hoffmann's ſuperlatives Erſuchen doch gerne berückſichtigen, und Alles, was nur den leiſeſten Anſchein von Böswilligkeit haben könnte, gewiſſenhaft vermeiden. Wir beſchränken uns auf Fakta.

Der arme Schauſpieler, der keinen anerkannten Namen in der Kunſtwelt, und folglich auch keine glänzende Stellung hat, iſt trotz Allem, was dagegen behauptet wird, das geduldigſte und duldſamſte Geſchöpf auf Gottes Erde. Er iſt weit ärger daran als ein Dienſtbote, wird ſekirt, malträtirt, ruinirt — und läßt ſich Alles gefallen, nur um des leidigen täglichen Brodes willen. Und endlich, erhält er auch dieſes nicht, ſo verlegt er ſich aufs Bitten, da wo er doch das Recht zu fordern hätte. Das Recht, haben wir geſagt, — und wir hören ſie alle laut auflachen, die hungernden Jünger Thaliens, — das Recht des Schauſpielers gegen den Direktor, das iſt vielleicht im Monde, aber hier unten — — —

Nun nachdem ſeit Jahren in der Joſefſtadt die Gagen entweder gar nicht oder nur theilweiſe bezahlt wurden, und jetzt das ganze Perſonal einen zweimonatlichen Urlaub ohne Gage erhielt, iſt denn doch den armen Leuten, oder wenigſtens einigen darunter, die Geduld geriſſen. Sie gingen zur Behörde, und da verwies man ſie auf den Rechtsweg. Leider iſt aber der Rechtsweg, beſonders nach manchen Richtungen, hier ein ſehr langer und koſtſpieliger. In Folge deſſen haben ſich die Herrn an die geſammte Wiener Preſſe gewendet mit der Bitte, den Sachverhalt zu veröffentlichen, um wenigſtens möglicherweiſe die Wiederholung ſolcher Vorkommniſſe zu verhindern.

Es wurde uns, ſowie den andern Redaktionen, eine Anzahl Daten und Fakten über die Gebahrung in der Joſefſtadt zur Benützung übergeben.*) Dieſes Dokument, welches von vier Mitgliedern der Geſellſchaft unterſchrieben iſt, enthält viel Lehrreiches für die Zukunft. Es wird darin u. A. behauptet, daß bis vor zwei Jahren die Jahreseinnahmen ſich auf 120,000 fl. beliefen, daß in einem Sommer: „Zwei Mann von Heß", „Die Franzoſen in China" und „Beldemonio" nahe an 118,000 fl. eingetragen haben. Das ſind Ziffern; ſind ſie unrichtig, ſo möge ſie Hr. Hoffman rektifiziren. Doch ſind ſie richtig, wie iſt es dann möglich geweſen, in eine ſolche Lage zu gerathen? Das ſollte Hr. Hoffmann doch erklären, aber ſeine Erklärung ebenfalls mit Ziffern begründen, thut er es nicht, ſo wären wir wirklich in Verlegenheit, für ſein Gebahren den rechten Ausdruck zu

*) Mehrere Tagesblätter haben bereits Auszüge daraus gebracht.

Digitized by Google

finden, ohne gegen einen Paragraph des Gesetzbuches zu verstoßen. Ferner ersehen wir aus dem Aktenstücke, daß Mitglieder, welche an Rückständen Hunderte zu fordern hatten, sich am Abende bittend an die Kassa wendeten um 1 fl. für ein Nachtmahl, und roh zurückgewiesen wurden! Wenn auch Hr. Hoffmann das nicht selbst gethan, so geschah es doch in seinem Namen. Oder ist dieß etwa nur eine erfundene Böswilligkeit?

Doch genug von diesem Jammer; 160 Personen sind brodlos mit einer Forderung an Gagenrückständen von mehr als 15,000 fl. Das ist das Ende vom Liede. Oder soll dieses Lied, wie „Eduard und Kunigunde" sich in infinitum wiederholen? Seit fünfzehn Jahren ist dies schon die sechste Strophe. Megerle in der Josefstadt, Pokorny Vater, später Pokorny Sohn an der Wien, Brauer, dann Lehmann im Carltheater und jetzt wieder Hoffmann in der Josefstadt. Alle gingen sie den Weg des Bankerottes und die armen Schauspieler haben mit ihren sehr bedeutenden Rückständen das bloße Nachsehen gehabt.

Einen großen Theil der Schuld an diesem Jammer müssen wir aber jener Behörde zuschreiben, welche die Konzession der Theaterunternehmungen an Individuen vrrgibt, welche nicht die mindeste Garantie bieten. Was soll man von einem Direktor erwarten, welcher, wie Hr. Hoffmann, gleich beim Beginn seines Geschäftes, am ersten Gagentage, genöthigt war, 2000 fl. aufzunehmen! Wir stimmen daher dem in dem erwähnten Schriftstück enthaltenen Vorschlage vollkommen bei: der Direktor deponire eine Kaution, wenigstens in der Höhe eines zweimonatlichen Gagenetats, und setzen wir hinzu, verliere nebst der Kaution auch die Konzession, sobald er mehr als einen Monat mit der Gagenzahlung im Rückstand bleibt. Es wäre jetzt die beste Gelegenheit, bei dem Nachfolger des Hrn. Hoffmann einen derartigen Versuch zu machen.

Wir täuschen uns übrigens keinen Augenblick darüber, daß diese und jede vereinzelte Maßregel nur Palliativmittel sind. Was Noth thut, ist überhaupt eine Regelung der Theaterverhältnisse: die Einstellung des Sklavenhandels, wie ihn die Agenten treiben, die Abschaffung der Tyrannei und unumschränkten Machtstellung der Direktoren den Mitgliedern gegenüber, mit einem Worte ein Gesetz, welches den Schwachen eine Stütze ist, eine vernünftige Gleichberechtigung an die Stelle der Willkür setzt und so den ganzen Stand wieder emporhebt aus der sozialen Verkommenheit, in welche er jetzt zu versinken droht.

Diese letzte Josefstädter Misère ist ein neuerlicher lautschreiender Mahnruf, endlich die Hand an's Werk zu legen. Möge er nicht abermals erfolglos verhallen!

„Die Afrikanerin".

Oper in fünf Akten, Worte von Eugène Scribe, Musik von Giacomo Meyerbeer. Zum ersten Male aufgeführt in der kaiserlichen Oper zu Paris, am 28. April 1865.

(Fortsetzung).

Der Inhalt des Libretto's in seiner endgiltigen Form ist in Kürze folgender:

Erster Akt: Saal des königlichen Rathes in Lissabon. Ines tritt mit ihrer Begleiterin Anna auf und theilt ihr ihre Befürchtung mit, daß ihr Geliebter Vasco bei dem Zuge des Diaz mit um das Leben gekommen sein könnte. Diese Befürchtung findet durch Don Diego, der Ines Vater, und Don Pedro ihre Bestätigung. Zugleich wirbt Don Pedro um Ines' Hand und wird von ihr entschieden abgewiesen. — Der Großinquisitor, die Bischöfe und die übrigen Räthe treten in feierlichem Zuge ein. Großes Chorgebet um Erleuchtung. Don Pedro legt dem Rathe die Frage vor, ob die von Diaz begonnene Forschung fortzusetzen sei. Don Alvar meldet, daß ein Seemann aus dem Gefolge des Diaz sich gerettet habe und von dem hohen Rathe vernommen zu werden wünsche. Dieser Seemann ist Vasco de Gama. Er erzählt das Schicksal der Expedition und überreicht eine Denkschrift, in welcher er sich zur Fortführung der Forschung anbietet. Zur Bekräftigung seiner Erzählungen von den fremden Ländern bringt er zwei Sklaven in den Saal, die er auf seinem Zuge gekauft, Selica und Nelusco. Die Farbe und der Typus der beiden sollen darthun, daß es noch andere Völkerschaften gebe, als man bis jetzt im Süden und Osten kennen gelernt. Beide Sklaven aber verweigern jede Auskunft über ihr Heimathsland, der Antrag Vasco de Gama's wird in Berathung gezogen, nach stürmischen Erörterungen siegt die Partei des Großinquisitors, und Vasco's Plan wird verworfen. Letzteer wird durch dieses Urtheil derart erregt,

daß er alle Rückſicht und Klugheit vergißt, dem hohen Rathe viel beleidigende Dinge ſagt, und ſchließlich dafür dem Anathema und dem Kerker der Inquiſition verfällt.

Zweiter Akt: Vasco iſt im Kerker und träumt von ſeinen Plänen. Selica bewacht ſeinen Schlummer und bekennt ſich ihre Liebe zu ihrem Herrn. Nelusco will Vasco ermorden, um die Gefahr von ſeinem Vaterlande abzuwenden, Selica hindert ihn daran. Sie iſt nämlich die Königin des von Vasco geſuchten Landes, und ihr Anſehen hält den fanatiſchen Nelusco in Schranken. Vasco iſt erwacht und ſteht träumeriſch vor einer Seekarte, welche er an der Wand des Kerkers aufgehängt hat; er ſinnt über die einzuſchlagende Bahn nach, und Selica gibt ihm einen Fingerzeig, wo der richtige Weg zu ſuchen ſei, und Vasco iſt entzückt vor Dankbarkeit. In dieſem Augenblicke treten Ines und Don Pedro in den Kerker. Erſtere erklärt Vasco, daß er ſeine Freiheit wieder habe. Um ihm dieſelbe zu erwirken, gab ſie Don Pedro ihre Hand, trotzdem aber kann ſie ihre Eiferſucht auf Selica nicht verbergen, und Vasco, um ihren Verdacht zu entkräftigen, macht ihr nicht blos Nelusco, ſondern auch Selica zum Geſchenke, dieſelbe Selica, der er noch vor wenig Augenblicken mit Worten nicht dankbar genug zu ſein wußte. Don Pedro hat Vasco's Manuſkript unterſchlagen, hat ſich ſeinen Plan angeeignet und vom Könige die Ermächtigung erhalten, eine Expedition anzuführen, er verläßt ſich auf die Beihilfe Nelusco's, der ihm den Weg zu zeigen verſprach. Vasco ſieht mit einem Schlage ſeine Liebe und ſeinen Lebensplan vernichtet.

Dritter Akt: Das Schiff Don Pedro's iſt auf der Fahrt. Ines und Selica, nebſt den anderen Dienerinnen, ſind in einer Kabine des Zwiſchendeckes, nebenan iſt das Arbeitszimmer Don Pedro's, am Verdecke liegen Matroſen und Soldaten im Schlafe, und Nelusco führt das Steuer. Morgengebet, Chöre der Frauen und der Matroſen. Don Alvar erſcheint bei Don Pedro um dem letzteren ſeine Zweifel an der Ehrlichkeit Nelusco's mitzutheilen. Die Befürchtungen werden aber nicht getheilt. Die Situation wird bedenklich, die gefürchteten Klippen des Kaps der Stürme ſind erreicht, zwei Schiffe des Geſchwaders gingen bereits verloren, und Nelusco will auch das Schiff Don Pedro's dem Verderben zuführen, er gibt Weiſungen, welche unfehlbar zum Untergang führen müſſen, und erwartet mit dämoniſcher Freude die Kataſtrophe, die alle verhaßten Fremden vernichten ſoll. Um die Matroſen von der Einſicht der Gefahr abzulenken, ſingt er ihnen die wilde Ballade von Adamaſtor, dem König der Tiefe. Unterdeſſen wurde ein fremdes Segel am Horizonte ſichtbar, es eilt auf Don Pedro's Schiff zu, und Vasco de Gama ſteigt an Bord des Admiralſchiffes. Er hat aus eigenen Mitteln ein Fahrzeug ausgerüſtet und iſt der Expedition nachgeeilt, um in der uneigennützigſten Weiſe ſeinen Rivalen von dem Verderben zu bewahren und die Entdeckung, wenn gleich zum Ruhme eines Anderen, zu ſichern. Nebenbei hat auch ſeine Liebe zu Ines ihm den Wunſch eingegeben, wenigſtens dieſe vor dem Untergang zu retten. Don Pedro weiſt die Rathſchläge Vasco's zurück, die beiden Rivalen ereifern ſich, Vasco dringt mit dem Degen auf Don Pedro ein, und wird ſchließlich als Gefangener erklärt, und an den Maſt des Schiffes gefeſſelt. Das Schiff iſt indeſſen auf die gefährliche Stelle gerathen, Alles eilt an die Taue und die Segel, um zu retten und zu helfen. In der Todesangſt und der Verwirrung hat man es nicht bemerkt, daß zahlreiche Boote mit bewaffneten Eingeborenen das Schiff umringten, dieſe ſteigen jetzt an Bord, bewältigen die Schiffsmanſchaft und begrüßen ſtürmiſch ihre Königin Selica.

Vierter Akt: In dem Reiche der Selica iſt Alles feſtlich bereit, die lange ſchmerzlich vermißte Königin zu empfangen. Selica wird in feierlichen Aufzuge vor den Großprieſter getragen und empfängt den Huldigungsſchwur ihres Volkes, muß dagegen den Eid ſchwören, niemals einem Fremden den Eintritt in das Land zu geſtatten. Die gefangenen Europäer werden zum Tode geführt und Selica geht in den Tempel, um dort die Krone ihres Reiches zu empfangen. — Vasco de Gama kommt von einer Schaar Soldaten umringt daher, das Entzücken über die Schönheit des Landes ſeiner Träume läßt ihn ganz vergeſſen, daß er dem Tode geweiht iſt und die mühſelig errungene Entdeckung mit ihm wieder verloren gehen werde. Eben als ihn die Krieger fortſchleppen wollen, tritt die Königin Selica aus dem Tempel. Vasco begrüßt ſie als ſeine Retterin, ohne eine Bitte, ohne eine dankbare Regung, ſondern bloß deshalb, weil ſie es ihm ſchon einmal geweſen. Die Nachricht, daß Ines bereits geopfert ſei, nimmt ihm alle Luſt zum Leben, aber Selica wird von ihrer Liebe bemeiſtert, ſie rettet ihn dadurch, daß ſie ſchwört, er ſei kein Fremder in ihrem Lande, weil er während ihrer Entfernung ihr Schützer und ihr Gemahl geworden ſei. Nelusco iſt ſo treu ſeiner Königin ergeben, daß er dieſe Angabe auch beſchwört, und Vasco wird von Allen als König begrüßt. Er iſt gerettet; der Groß-

Digitized by Google

prieſter des Brahma vollzieht auf der Stelle die Trauungszeremonie. Die Neuvermählten bleiben allein, Selica erklärt Vasco, daß der Schwur nur für ſie bindend ſei und es ihm freiſtehe ſein Schiff, welches nicht dem Untergange verfiel, wieder zu beſteigen und heimzukehren. Vasco vergißt vor Freude über die Ausſicht, ſein Vaterland wieder zu ſehen und den Ruhm ſeiner Entdeckung zu genießen ganz ſeiner Retterin zu danken. Die Rührung Selica's macht es ihm zum erſten Male klar, daß er von ihr geliebt werde, er wird nun ſelbſt warm, er findet Selica plötzlich reizend, er ſchwört zu ihren Füßen, daß er ſie niemals verlaſſen werde. Die Prieſter und das Hochzeitsgefolge kehren zurück, Selica und Vasco werden bekränzt und in den Palaſt geführt. Als Vasco im Begriff iſt die Schwelle zu betreten, erklingt von innen die Stimme der Ines. Vasco wacht wie aus einem Traume auf, er will fort, die Geliebte ſuchen, aber das Hochzeitsgefolge führt ihn halb gewaltſam ſeiner neuen Gattin zu.

Fünfter Akt: Selica iſt im Garten ihres Palaſtes. Ines wird als Gefangene vor ſie geführt, ſie ſoll getödtet werden, aber vorher will die eiferſüchtige Königin wiſſen, wie ſehr ſie auf die Treue ihres Gemahles werde zählen können. Die liebevolle Ergebenheit der Gefangenen rührt die braune Königin, und im Laufe der Scene überbieten ſich beide Rivalinnen an Edelmuth und Opferwilligkeit. Jede iſt bereit, auf Vasco zu Gunſten der anderen zu verzichten und Ines läßt ſich ſchließlich bewegen, das Opfer der Königin anzunehmen. Selica beauftragt hierauf Nelusco, er ſolle Vasco und Ines heimlich auf ſein Schiff bringen und im letzten Augenblicke erſt, wenn beide bereits auf dem Wege in die Heimath ſein würden, ihnen einen Brief übergeben, den er bis dahin wohl zu verwahren habe. Nelusco geht fort, um den Auftrag der Königin zu erfüllen. Indeſſen verwandelt ſich die Scene und ſtellt ein felſiges Vorgebirge dar, welches weit in das Meer hineinragt. Auf der kahlen Klippe breitet ein einziger rieſengroßer Manſchenillenbaum ſeine düſteren Zweige aus, deren blutrothe Blüthen die Luft mit berauſchendem tödtlichem Dufte vergiften. Selica erſcheint auf dieſer Klippe, ſie will noch einmal das Segel ſehen, welches fern am Horizonte verſchwindet und ihren geliebten Vasco mit Ines dem heimathlichen Portugal zuführt, und dann ſterben. Sie iſt vom Schmerze und vom Dufte des Todesbaumes zu Boden geſunken, Nelusco, der ſeine Botſchaft erfüllt hat, kommt zurück und findet ſeine geliebte Königin im Sterben. Für ſie hatte er ſeinen Haß zurückgehalten und ſeine Rache geopfert, jetzt, wo er alle Hinderniſſe aus dem Weg geräumt glaubt, ſieht er, daß all ſein Streben vergeblich war. Er hat keinen Zweck mehr in der Welt, er legt ſich neben ſeine geliebte Selica und ſtirbt zu ihren Füßen. Am Horizonte iſt noch das Segel von Vasco's Schiffe erkennbar.

Man pflegt in Mißgunſt und Wahlwollen gleich überſchwänglich zu ſein. So hatte man z. B. in den Nekrologen auf Scribe die Phraſe aufgeſtellt, das nicht Auber, Roſſini, Meyerbeer, und wie ſie ſanſt noch heißen mögen, ſondern er, Scribe, der Schöpfer der modernen Oper ſei. Seine außerordentliche Begabung, intereſſante Situationen zu erfinden, hat allerdings die neue Oper ſehr gefördert, eine ausſchließliche Zuerkennung alles Verdienſtes wäre aber doch kaum zu rechtfertigen. Am allerwenigſten ließe ſich dieſer Beweis mit dem Textbuche zur „Afrikanerin“ führen. Man mag noch ſo liberal von den Verpflichtungen eines Librettiſten denken, man mag ihm die hiſtoriſche Treue, die geographiſchen und phyſiſchen Möglichkeiten, ſelbſt die Wahrſcheinlichkeit der Charaktere nachſehen, eines aber wird man ihm niemals erlaſſen können, nämlich: ſeine Charaktere wenigſtens intereſſant und konſequent durchzuführen. Das Libretto der „Afrikanerin“ nimmt alle Freiheiten für ſich in Anſpruch, ohne auch nur die beſcheidenſte Verpflichtung einzuhalten. Bei der vorher geſchilderten Art des Zuſammenarbeitens der Beiden iſt es ſchwer zu beſtimmen, wem die Unförmlichkeiten des Buches zunächſt zur Laſt zu ſchreiben ſind, wahrſcheinlich hat aber Scribe weniger davon zu verantworten als Meyerbeer. Der letztere ging mit der „Afrikanerin“ nur auf das eine Ziel los: etwas zu ſchaffen, was man bisher der Muſik gar nicht zugänglich gehalten, und — zu zeigen, daß er auch „melodiſto“ ſei. Deßhalb mußte Scribe das bunteſte Gewirr von Gefühlen, Regungen, Streben und Leidenſchaften innerhalb der fünf Akte zuſammentragen, um dem Komponiſten alle Schleußen der Melodien zu eröffnen.

(Schluß folgt.)

Das fünfte mittelrheiniſche Muſikfeſt in Mainz.

H. B. Die Kunſtkritik fragt zwar bei einem Konzert nicht nach der Witterung und dem Beſuche der Zuhörer; ſie darf dieſelben aber nicht völlig außer Acht laſſen, wenn ſie die ganze Wirkung von Muſikſtücken

erklären will; bei Muſik-Feſten müßte man geradezu ein einſeitiger Pedant ſein, wollte man die Aeußerlichkeiten ignoriren. Die Witterung vom 1.—3. Juli war gerade ſo, wie ſie ein verſtändiger Theater-Dekorateur zur Scenerie der hier dargeſtellten Stücke hätte machen können. Unter ſtrömendem Regen begann das Feſt am Samſtag. Feſtzug u. dgl. wurden zwar zerſtört, aber ſtatt in äußerem Flitter ſich zu verlieren, ſammelten ſich Sänger und Hörer zu ernſtem Thun. Mit feſter Ausdauer wurde in zwei Proben ſieben Stunden anſtrengend geſchafft. Auch am Sonntag, während des Haupt-Konzerts, hielt das trübe Wetter Alles in der feierlich ernſten Stimmung, die das mächtige Werk, „Judas Makkabäus“, verlangte. Am Montag, im zweiten Konzert kam die heitere, wunderbar liebliche Paſtoral-Symphonie von Beethoven. Wer begreifen will, wie in dieſem Werke Alles jubelt und lacht, der müßte nach dreitägigen Regenſtrömen die herrliche Pracht des Sonne-beſchienenen Rheinganes geſehen haben. Was war das für eine ganz andere Freude, wie wenn an trüben, nebligen Novembertagen das ſchmucke Naturkind in den engen Konzert-Saal mit Lampengeflimmer gepreßt wird! Das Konzert-Haus, die Fruchthalle, war vortrefflich für die Aufführung geeignet. Außer 800 Sängern und 140 Inſtrumentaliſten (eine Orgel zugerechnet), faßt ſie an 3000 Zuhörer. (Es mögen zuſammen 8—10,000 in den Proben und den Konzerten geweſen ſein). Sie iſt eine große Halle, in Geſtalt unſerer Eiſenbahn-Hallen, ein großes Hauptſchiff mit ſchmalen Gängen an den Seiten, über dieſe ſind Logen. Am hinteren Ende ſaßen auf teraſſenförmigem Podium die Sänger und Inſtrumentaliſten; oben in der Mitte die Orgel. Im Schiff und den Seitengängen ebener Erde, auf einem großen Balkon über dem Eingang und in den Logen über den Seitengängen ſaßen die Zuhörer. Die Maſſe der Stimmen und Inſtrumente wirkte vortrefflich zuſammen, und überall war Alles deutlich zu verſtehen. Das ungeheure Holzdach iſt wie ein rieſiger Reſonanzboden, der alle Töne verſtärkt zurückſchlägt; freilich müſſen es Maſſen ſein, die ihn erſchüttern.

Selten habe ich ſolche Klänge gehört, wie in dem erſten Konzert, als das Händel'ſche „Hallelujah“ wie vom Himmel herab erſchallte. Freilich haben auch die Chöre das Ihre geleiſtet. Es waren die von Mannheim, Worms, Alzey, Darmſtadt, Mainz, Caſtel, Wiesbaden, an 800 Männer und Frauen, kräftige friſche Stimmen, und trefflich eingeſchult. Es lag etwas Urwüchſiges in dieſen Stimmen, die Einen gleich an die ſtattlichen Geſtalten der Rheinfranken erinnern. Es waren 178 Sopran-, 212 Alt-, 154 Tenor- und 250 Baßſtimmen, zuſammen 794. Eigentlich überwog nur der Baß; der Alt war ſogar noch durch eine Schaar kräftiger Knaben, die oben aus einer Loge herausſchrien, verſtärkt; am ſchwächſten klang der Tenor, an Zahl wie an Stimmkraft — wie allerwärts — am kleinſten. Das Orcheſter waren 29 I. und 28 II. Violinen, 20 Bratſchen, 18 Celli, 15 Bäſſe; Holz-Blas-Inſtrumente je 4 (Klarinet 5), Hörner 8, Trompeten 4, Poſaunen 6 und 2 Pauken. Die Holz-Blas-Inſtrumente waren etwas ſchwach, beſonders wenn ſie mit Trompeten und Poſaunen zuſammenwirkten, dagegen von großartig durchſchlagender Wirkung waren die ſechs Poſaunen. Herr Lux, Kapellmeiſter aus Mainz, eine ſchlanke Geſtalt von mittlerer Größe, aber außerordentlicher Spannkraft, hatte das Kunſtſtück fertig gebracht, dieſe Stimmmaſſen mit einem Schlag zu elektriſiren. Dieſe 800 Sänger, der Inſtrumentenchor und die Orgel, das ſchlug und prallte Alles zuſammen in ſtolzer Kraft. Zwiſchen den Chormaſſen erklangen die klaren, hellen Töne der Solo-Sänger, die alle wieder in ihrer Art vortrefflich waren. Frl. Melitta Alvsleben von Dresden, eine große ſchlanke Geſtalt mit einer edlen, hochklingenden Sopran-Stimme und einer Feinheit der Ausbildung, daß man an der fernſten Wand die Töne und Worte abzählen konnte. Frl. Philippine v. Edelsberg, wie an Geſtalt, ſo an Stimme weit mächtiger, als Frl. Alvsleben, wenngleich ihr die Feinheit der Technik nicht ſo zu Gebot ſteht. Hr. Guſtav Walter aus Wien, ein Mann von einnehmendem Weſen, mit runder, voller Tenor-Stimme, wenngleich für die Rolle des Judas Makkabäus etwas zu weich. Hr. Auguſt Ruff aus Mainz, ein junger Tenoriſt, der zu ſchönen Hoffnungen berechtigt, und Karl Hill aus Frankfurt mit ſeinem großen, weitſtrahlenden Baß. Alle dieſe äußerlichen Urſachen mußten ſchon einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum machen, nun war aber auch alles Dargeſtellte vortrefflich ausgeführt. Daß unter dieſen Umſtänden das Publikum faſt nach jeder Nummer in ſtürmiſchen Beifallruf ausbrach, und dieß in jeder Probe und den Konzerten vier bis fünf Stunden aushielt, das werden Sie nach dem Geſchilderten begreiflich finden. Am Schluß des erſten Konzerts brachte eines der Mitglieder auf dem Leiter des Feſtes, Hrn. Lux, ein Hoch aus; die Verſammlung ſtimmte begeiſtert ein. Nach dem zweiten Konzert überreichten ihm einige Damen aus

dem Chor einen Lorbeerkranz, dazu eine prächtige ſilberne Schale mit koſtbarem Inhalt.

Der „Judas Makkabäus“ ſtammt aus dem Jahr 1746, der Glanzperiode Händel's. Er ſchrieb ihn zur Feier des Sieges bei Culloden, den der proteſtantiſche König Georg II. gegen den katholiſchen Prätendenten, Prinz Eduard aus dem Hauſe Stuart, davon trug. Am 27. April 1747, bei der Jahresfeier der Schlacht, ward er aufgeführt im Coventgarden-Theater zu London. Der Grundgedanke des Werkes iſt derſelbe, der durch alle Händel'ſchen Werke zieht, von ſeinem „Iſrael in Aegypten“ bis zam „Jephthah“, die Einigung der Stämme zur gemeinſamen Erringung der Freiheit. Es war derſelbe Gedaake, der auch die ganze engliſche Geſchichte, wenn auch ia anderer Form, von Jakob I. bis Georg II. bewegte. Dort galt es die Verdrängung äußerer Feinde, hier die Vertreibung eines abſolutiſtiſchen Königthums. Dort nannte man den Einigungspunkt „Gott“, hier hieß er „Nation“, in ihrem Weſen ſagen die Begriffe ein und dasſelbe. Jenes ſpricht den Gedanken eines Volkes aus, das ſich noch wie alle Völker des Alterthums von Gefühlen leiten läßt; dieſes iſt der Ausdruck einer ſich ihrer Zwecke allſeitig bewußten Nation. Darin ſtimmen beide Anſchauungen auch überein, daß jede dies Aufgehen der Nation in dem Begriff der Gottheit für nothwendig hält, während der ſpätere Rationalismus den Gott verläugnete und unſere Zeit ihn zerſtörte, d. h. das rein Abſtrakte zu Gunſten des konkreten Begriffs Nation opferte.

Händel's Muſik gibt der draſtiſchen Handlung des Textes überall einen großartigen, charakteriſtiſchea Ausdruck. Mit Jammer und Klaggeſchrei beginnt das Volk, den Schmerz über den Tod des Führers Matathias ausweinend, mit tröſteader Rede und dann mit feurigem Aufruf regt ſie Simon an; energiſch kühn tritt Judas unter ſie, voll Selbſtbewußtſein ruft er ihnen zu, nach jeder Rede ſehen wir, wie das Volk immer mehr aus ſeinem dumpfen Schmerz erwacht, Vertrauen gewinnt und endlich mit Muth hervorbricht: „Hör uns Herr und gib uns Freiheit oder Tod!“ Mit dem Siege wächſt die Kraft; trotzig kehren ſie heim aus der erſten Schlacht: „Fall war ſein Loos. So fällt dein Feind, o Gott“. Den Jubelruf dämpft Judas in würdevoller Rede: „Gott war's allein und ihm gebührt des Sieges Ruhm“! Den Kleinmuth der Verzageaden nach der Nachricht von dem zweiten Heerzug des Antiochus ſchildert Händel in der Arie und dem Chor: „Du ſinkſt, ach, armes Iſrael“. Simon und Judas ſind die Einzigen, die Muth behalten; wenn der Gott in euch lebt, müßt ihr ſingen, drum vertilgt den todten Götzen, das Sinnbild eurer Unterwürfigkeit. Da fällt's wie Schuppen von ihren Aagen, als ſie in den Ruf einſtimmen: „Wir opfern Gott und Gott allein!“ (Beiläufig ſei's geſagt: Anklänge an dieſe Hymne gibt Haydn in ſeinem „Gott erhalte Franz den Kaiſer“ und Meyerbeer im dritten Akt ſeines „Propheten“: „Herr dich in den Sternenkreiſen, will ich ſingen, will ich preiſen!“) Voll wunderbarer Lieblichkeit iſt dann der Geſang der Jünglinge uad Jungfrauen, die nach dem zweiten Sieg den Helden empfangen, damit kana man nur das Paſtorale vergleichen, das der Ankunft des Meſſias voran geht. Judas bleibt bis zum Schluß der anſpruchsloſe Mann, der wie Händel ſelbſt, nur für ſeine Idee, die Befreiung des Volks, lebte.

Hr. Guſtav Walter aus Wien, war für die Rolle des Judas berufen. Hr. Walter iſt kein Heldenſänger, er füllte deßhalb die Rolle nicht vollkommen aas. Es liegt ein außerordentlicher Schmelz, eine Weichheit und Lieblichkeit in ſeiner Stimme; beim Heldenſänger wollen wir mehr Härte und Feſtigkeit ſehen, gerade wie bei dem Mann der wirklichen politiſchea That. Durchaus edel iſt er aber in ſeinem ganzen Weſen, ſo daß wir ihm niemals, wenn er auch nicht zur thätigen Begeiſterung hinreißt, unſere Hochachtung verſagen können. Während ihm die Schlacht-Arien weniger gelangen, erweckte er unſere volle Sympathie ia den beiden Dank-Arien, die er nach der Schlacht ſingt: „Dank meine Brüder“ und „Dem Krieger weisſagt Kranz und Lohn“. — Hr. Karl Hill aus Frankfurt, ſang die Partie des Simon. Das Pathetiſche und Heldenhafte iſt ihm mehr zu eigen, als Hrn. Walter. Im Gegenſatz zu Hrn. Walter, brachte er die Aufforderung zur That zum beſſeren Ausdruck. So in dem Recitativ: „Nicht ganz umſonſt iſt eure Klage“. — „Verehret, die Gottheit ſpricht durch mich!“ und der darauffolgenden Arie: „Auf, Heer des Herrn, zum Widerſtand“ u. a. Die beiden Iſraelitinnen wurden durch Frl. Alvsleben und Frl. v. Edelsberg dargeſtellt. Beide Damen eigneten ſich vortrefflich für dieſe Rollen; das Weiche, Zarte, Innige in der erſten Iſraelitin für Frl. Alvsleben; das Ernſte, Gemeſſenere der zweiten für die ſonore Stimme von Frl. v. Edelsberg. Tadellos war auch die Darſtellung der kleinen Partie des Iſraelitea durch Hrn. Ruſſ aas Mainz.

Das Bedeutendſte in der Aufführung waren unſtreitig die Leiſtungen der Chöre und des Orcheſters.

Hr. Lux hatte bloß mit den Orchestern von Mainz, Wiesbaden und Darmstadt Spezial-Proben gehalten, den Gesangvereinen dagegen nur die metronomische Bezeichnung geschickt. Vor der Hauptprobe war nur eine Vorprobe. Ein großer Theil von dem Verdienst kommt deshalb den Dirigenten der Nachbarstädte zu Gut. Hr. Lux verstand es aber in der That, die vorbereiteten Kräfte auf einen Schlag zusammen zu bringen. Wer nicht Homer's Schreibfehler korrigiren will, der muß die außerordentliche Schärfe und Genauigkeit der Einsätze, die Gleichartigkeit und Größe des Tones und, was die Hauptsache ist, die begeisterte Auffassung rühmen. Man kann kaum Einzelnes auszeichnen, was nicht durch die Komposition ausgezeichnet wäre. Großartig waren vor Allem die Aktschlüsse. Das „Halleluja" aus dem „Messias", welches am 3. Tage statt des aus dem „Judas" gesungen wurde, haben wir nur einmal, wenngleich mit einem kleineren Chor, in solch' erhebender Weise darstellen sehen, das war im Jahr 1858 in der Frankfurter Paulskirche von Rühl's Verein. Eine große Wirkung machten die Posaunen und die Orgel. Händel hat nur die Accente der Singstimmen durch Posaunenstöße verstärkt; das macht den Eindruck, als brächten die Sänger solche Töne hervor. Die gleiche Wirkung machte die Orgel, nur war hier die Täuschung noch größer, weil derselbe mäßige Ton sich besser der Singstimme anschmiegen kann, als bei der schwer spielbaren Posaune. Hr. Franz Weber, Musikdirektor aus Köln, spielte das Instrument; man konnte von seinem Spiel sagen, was Schiller von dem Walten der Gottheit: Unsichtbar unseren Augen, fühlt man nur ihre Wirkung. Selbst der Künstler mußte oft lauschen, daß er sie neben Contra- und Singbässen erkannte.

Am zweiten Tag kam zuerst Beethoven's „Pastoral-Symphonie". Beethoven schrieb sie 1808; ihr voraus ging die C-moll, die zweite seiner politischen Symphonien. Nachdem er in der Eroica den Reformator gefeiert, von dem er die Befreiung der Völker erhoffte, ließ er in der C-moll den gewaltigen Sturmruf erschallen, dem später Körner durch sein berühmtes Gedicht einen gemein verständlicheren Ausdruck gab. Die Pastorale ist ein momentanes Ausruhen von dem politischen Kampf, den er erst im „Egmont" und der 8. Symphonie der Siegesfeier wieder fortsetzte. Im Gegensatz zum politischen hat er das von allem ernsten Treiben entfernte Landleben dargestellt. Vom frühen Morgen, wo der Hirt mit seinem Lied auf der Schalmei beginnt, von den fröhlichen Gesängen der ausziehenden Landleute, von den Kinderspielen am Bach, dem lustigen Reigen auf dem Tanzplatz, bis zum hereinbrechenden Gewitter und dem frommen Abendgesang, hat er die ganze Reihe der Empfindungen dargestellt, die den Menschen im ungetrübtem Verkehr mit der Natur bewegen.

Hr. Lux hat sich schon bedeutend von der traditionellen Darstellung dieser Symphonie emanzipirt, aber noch nicht ganz. In dem Landleben ist ein charakteristisches Merkmal die ewige Ruhe, die durch kein Ereigniß erschüttert wird. Der Auszug der Landleute am frühen Morgen, das Spielen und Kreiseln der Kinder am Bach, der Tanz bei der Kirmeß, und selbst der Aufruhr beim Gewitter unterscheiden sich nur durch den Wechsel der Scene und der handelnden Personen; das Handeln selber, die Bewegung, ist überall die gleiche; eine ewige Gemüthsruhe waltet hier, die von der Leidenschaftlichkeit der Städter nichts weiß. Wer dieß ins Auge faßt, wird kaum einen merklichen Unterschied heraus finden zwischen der Marschbewegung des ersten Hauptstückes, dem Ländler im zweiten, dem Hopswalzer und Zweitritt im dritten, dem Hin- und Herlaufen in der Gewitter-Scene und dem Abendgesang mit seinem Reigen im Schlußstück. Trotzdem Hr. Lux sich dieser Auffassung mehr genähert, als wir anderswo fanden, hat sich uns die Richtigkeit derselben mehr aufgedrängt, als früher. Gerade bei solchen Massen von Spielern, gerade in solch hohen, freien Räumen und einer solchen Volksversammlung, kommt uns der heilige Ernst in der Natur mehr zum Bewußtsein; wir verlangen ihn mit um so lauterer Empfindung.

Zwei Chöre von Palestrina („Adoramus te") und von Vittoria („Jesu dulcis memoria") folgten. Es sind, besonders das erste, zwei Stücke voll hehren Gefühls. Ihre Darstellung ist schwierig wegen der ungeläufigen Intervalle und des Mangels an Instrumentenbegleitung. Die getreue Wiedergabe der Empfindung und die technische Sicherheit machten diese zu Meisterstücken des Chores. — Hr. Gustav Walter bezauberte nun die Hörer durch die Lieblichkeit und Anmuth seines Gesanges in der Bildniß-Arie aus der „Zauberflöte". Solche weiche, innige Empfindungen sind sein eigentliches Element. Das Publikum verlangte die Arie zweimal.

Nachdem kam Franz Lachner's 63. Psalm, für Frauen-Chor, Harfe und Orgel gesetzt. Im Original ist dieß ein Angstruf David's, als er vor seinen Feinden floh; Lachner hat einen Lobgesang daraus gemacht. David singt Gott vertrauend: „Meine Feinde werden

Digitized by Google

ins Schwert fallen; aber der König (David) freuet ſich in Gott". Lachner läßt den Vorderſatz von einer einzelnen Stimme ſingen und den Nachſatz vom Chor: Der König freue ſich in Gott". Nimmt man dies als Ausſpruch des Volkes und die folgenden zwei Zeilen dazu

„Es rühme ſich, wer Treu ihm ſchwört,
Der Lügner Mund verſtumme!"

ſo fehlt nur die beſſere Bekanntſchaft mit den Münchener Hofgeſchichten, um das Werk für eine gelegentliche Vergötterung eines Wittelsbachers zu erklären, das demonſtrative Hervortreten des Alt zeigt wenigſtens, daß das allgemeine Gejubel nun in einer Apoſtrophe an eine beſtimmte Perſönlichkeit gerichtet ſein ſoll. Wie in der Idee, ſo iſt auch techniſch das Werk von keiner Bedeutung. Den Parallelismus der Versglieder, gerade die echte Symmetrie in der Poeſie, hat er durch willkürliche Verſetzung und Umgeſtaltung zerſtört. Eine unſymmetriſche Proſa iſt eine ſchlechte Unterlage für den Rhythmus der Muſik. Es fehlen ſomit alle Grundbedingungen eines Kunſtwerkes. Die ſchönen Klänge der Frauen-Stimmen, der Harfen, Hörner und Orgel können die innere Leere nur ſchlecht verdecken. Der Beifall des Publikums war nur eine Gunſtbezeugung für die Frauen.

Zum Schluß kam der „Lobgeſang" von Mendelsſohn. Schon der Lachner'ſche „Lobgeſang" war nach dem impoſanten „Hallelulah" am Tag zuvor eine überflüſſige Lobhudelei. Nun noch eine ganze Stunde von demſelben Genre, das war zu viel. Der „Lobgeſang" iſt der kühne Verſuch, die neunte Symphonie von Beethoven wieder aufzubauen; dazu fehlte Mendelsſohn die Befähigung. Zudem zeigt ſich hier ein in Charakterloſigkeit ausartender Ekklekticismus. Erſt bringt er den Hauptgedanken: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn!" in majeſtätiſchem Pathos und im nächſten Moment in trippelndem Lauſſchritt. Ganz wie ſein Geſinnungsgenoſſe Meyerbeer den lutheriſchen Choral: „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott" in den „Hugenotten" zur Quadrille macht. Das heißt man Original und Traveſtie in einem Athem, oder eine charakterloſe Karikatur. Das leichte Verſtändniß, die bequeme Ausdrucksweiſe machen den Lobgeſang leicht darſtellbar; Freude der Darſtellenden an ihrer Kunſt iſt es, die dem Werk wie immer Freunde gewann.

Gedenken wir nachträglich noch des Inſtrumentes, dem ein großer Theil der Wirkung der Muſikſtücke zu danken war, der vortrefflichen Orgel. Am Dienſtag Morgen, nach dem Schluß des Feſtes, improviſirte Hr. Lux vor einer Schaar von Freunden und zufälligen Gäſten ein kleines Konzert in der Fruchthalle. Mehrere Mitglieder der Liedertafel ſangen mit Begleitung der Orgel, dann improviſirte Hr. Lux eine Reihe Variationen über ein bekanntes ſizilianiſches Lied. An dem mannigfachen Wechſel derſelben konnte man die vielſeitige Leiſtungsfähigkeit des Inſtrumentes erkennen. Es gibt ſowohl in den ſanften Regiſtern einen lieblichen Wohllaut, als in den ſtarken große Fülle und Kraft. Für große Konzert-Säle iſt es vortrefflich geeignet. Erbauer iſt Hr. Ibach aus Bonn, ein anſpruchsloſer, ſtill wirkender Künſtler, der längſt wohl in weiteren Kreiſen bekannt wäre, wenn nicht die, wie es ſcheint, mit dem Orgelbau verbundene Beſcheidenheit ihn zurückhielte.

Münchener Muſikbericht.

I.

Die Oper.

✕ Wenn Sie meinen Bericht über die abgelaufene Saiſon diesmal etwas ſpät erhalten, ſo hat dies ſeinen Grund hauptſächlich darin, daß ich zugleich auch über den Total-Erfolg von Wagner's „Triſtan und Iſolde" berichten wollte, die vierte Aufführung aber erſt am 1. d. M. ſtattgefunden hat. Wagner hat den entſchiedenſten Sieg errungen und zwar einen um ſo unläugbareren, als die unterſchiedlichen (anſcheinend plauſiblen) Bedenken über den eigentlichen Werth des Beifalls ſich in keiner Weiſe erhalten konnten. So hieß es nach der erſten Aufführung: „Ein ſolch glänzender Erfolg iſt leicht zu erzielen, wenn man das ganze Theater mit Freunden aus Nah und Fern beſetzt". Nachdem aber die Freunde, deren Mehrzahl Wagner ſicherlich nicht in München zu ſuchen hat, zum allergrößten Theil wieder abgereiſt waren, fand die zweite Vorſtellung noch größeren Beifall als die erſte, und Wagner wurde am Schluſſe dreimal gerufen. Da erfand der ehrenwerthe Nativiſt in einer beängſtigenden Anwandlung von Liberalismus ein anderes Sprüchlein und ſagte: „Das iſt nichts als Wohldienerei gegen den jungen König! Weil der opplaudirt, meinen die Andern, ſie müßten es gerade ſo machen". Nun kam aber der dritte Abend, und Triſtan hatte abermals

den ſchönſten Erfolg, obgleich der König die Vorſtellung nicht beſuchte. Flugs wußte man aus dieſer Thatſache abermals einen Pfeil zu ſchnitzeln und rief: „Seht Ihr's! Selbſt der König hat ſchon an zweimal genug gehabt". — Da verbreitet ſich plötzlich zum Schrecken aller Rechtgläubigen die Nachricht, der König habe, weil er der dritten Aufführung nicht beiwohnen konnte, noch eine vierte befohlen. Was jetzt, nachdem auch dieſe durchgeſchlagen, als Waffe gegen Wagner benutzt werden ſoll, iſt mir noch nicht bekannt.

Jene, welche dem Werke gründlicher zu Leibe zu gehen ſich vornahmen, halten den dickleibigen Codex der aus der Opernliteratur abſtrahirten Geſetze vor und beweiſen Punkt für Punkt, wie und wo Wagner ihre Paragraphen überſchritten habe. Hiebei wird nur die Kleinigkeit überſehen, daß „Triſtan" auch gar keine Oper im bisherigen Sinne ſein ſollte, Wagner folglich in vollem Rechte war, wenn er das nachgerade zu geiſtloſem Formalismus herabgeſunkene Opern-Reglement unbeachtet ließ. Verſucht nun irgend ein Schriftgelehrter das Werk mit dem landläufigen Maßſtab auszumeſſen, ſo kann es freilich nicht fehlen, daß er allenthalben auf Ungehöriges zu ſtoßen meint.

„Triſtan und Iſolde" iſt etwas vollkommen Neues und nimmt ſelbſt gegenüber den übrigen Muſikdramen Wagner's — man vergleiche das Werk nur mit den „Nibelungen" — einen durchaus exceptionellen Standpunkt ein. Dies iſt es, was vor Allem klar erkannt werden muß, und alsdann ſuche man ſich, ſtatt durch oberflächliches und vorſchnelles Aburtheilen imponiren zu wollen, zunächſt die Frage zu beantworten: hat uns das Werk poetiſch angeregt, und müſſen wir das Beſtreben des Verfaſſers als ein der deutſchen Kunſt würdiges anerkennen? Ich ſelbſt mußte mir mit einem entſchiedenen „Ja" antworten, und wie der Erfolg zeigte, ſteht der größere Theil des Publikums gleichfalls auf Seite Wagner's. Allerdings Jenen, die von der Bühne nichts weiter verlangen, als daß ſie ihnen einige Abendſtunden todtſchlagen helfe, wird „Triſtan" nicht ſonderlich behagen. Was könnte auch den Verehrern eines gemüthlichen Senſualismus antipathiſcher ſein als künſtleriſcher Ernſt und energiſches Durchforſchen der tiefſten und geheimſten Regungen der Seele? — — Da Sie ſchon von anderer Seite einen Bericht über „Triſtan und Iſolde" erhalten haben, wird ein näheres Eingehen auf das Werk nicht nöthig ſein.

Außer „Triſtan" brachte die Oper nicht eine einzige Novität, und ſelbſt die beiden in meinem letzten Berichte erwähnten Schauſpiele. („Wie es euch gefällt" und „der wunderthätige Magus") mit Muſik von Hornſtein und Rheinberger ſind allem Anſchein nach ad calendas graecas vertagt worden. Die nächſte Novität ſoll nun Moillart's „Lara" ſein, und auch Lortzing's „Undine", welche vor etwa zehn Jahren gerechtes Fiasko machte, wird wieder aus der Rumpelkammer hervorgeſucht. Es ſcheint mir dieſes um ſo weiſer gehandelt zu ſein, als man die gleichfalls in Ausſicht geſtellte „Medea" Cherubini's, nachdem ſie vollſtändig einſtudirt war, wieder zurücklegte. Da überdies Fr. Förſter und Hr. Richard mit nächſtem Herbſte von der hieſigen Bühne abgehen (erſtere hätte die Medea, letzterer den Jaſon zu ſingen gehabt), ſo werden wir auf den verſprochenen Genuß wohl ganz verzichten müſſen. Das ſind eben die Tantalus-Qualen aller jener, welche die Elaborate der Herrn Lortzing und Maillort nicht eben ſo gründlich zu ſchätzen vermögen, wie ein auf der Höhe der Zeit ſtehendes Operndirektorium.

Wer für Fr. Förſter und Hrn. Richard engagirt werden ſoll, iſt noch unbekannt. Frl. Stork vom Hoftheater zu Braunſchweig, welche erſt vor wenigen Tagen als Valentine, Gräfin (in „Figaro's Hochzeit") und Agathe gaſtirte, ſcheint kaum einen beſſeren Erfolg bieten zu können. Die Sängerin zeigt, abgeſehen von einigen üblen Manieren, wohl viel Routine, allein die Stimme hat ſchon ſehr gelitten, zumal in der Mittellage, und beſitzt durchaus nichts Sympathiſches mehr. Frl. Laura Lauſer aus Wien wurde wohl für erſte Partien engagirt, allein, ſoviel mir bekannt iſt, wird ſie zunächſt nur im lyriſchen Fache beſchäftigt werden und während des Spätſommers in Weigel's „Schweizerfamilie" als Emmeline debütiren.

Hr. Bauſewein, erſter Baſſiſt, trat, nachdem er ein Halbjahr hindurch bei Dr. Härtinger Geſangſtudien gemacht, um Oſtern wieder in die Oper ein. Was künſtleriſchen Geſchmack betrifft, hat er entſchiedene Fortſchritte gemacht; daß ſich aber auch das Organ zu ſeinem Vortheil entwickelt habe, läßt ſich gerade nicht behaupten. Es fehlt die für einen Baß charakteriſtiſche Klangfarbe. Dies die Perſonalverhältniſſe der hieſigen Oper.

Gäſte hatten wir außer dem ſchon genannten Frl. Stork drei: die HH. Schnorr von Carolsfeld und Niemann, welche beide im März auftraten, und Hrn. Rieſe vom Stadt-Theater zu Bremen, der uns mit der Hoffnung auf einen guten Tenor in den April ſchickte und nicht die geringſte Sympathie zu erregen

vermochte. Hiezu fehlen Hrn. Riese drei wichtige Eigenschaften: Sinn für edlen Klangcharakter, Adel des Vortrags und Freiheit der Bewegung, kurz er ist ein Naturalist im verwegensten Sinne des Wortes. Daß unter solchen Umständen von schöner Intonation, Register-Ausgleichung, richtiger Vocalisirung und dialektfreier Aussprache kaum die leiseste Spur vorhanden ist, darf nicht verwundern. Die schönen Leistungen der beiden erstgenannten Künstler sind hinreichend bekannt und bedürfen hier keiner näheren Auseinandersetzung.

Prager Theaterbericht.

Gastspiele in Schauspiel und Posse. — Oper. — Personal-Veränderungen. — Novitäten.

F. Während das czechische Theater wieder mit einer Direktionskrise zu kämpfen hat, sucht das deutsche Landestheater wenigstens pekuniär eine günstigere Strömung zu gewinnen, und der Anfang ist auch glücklich damit gemacht, daß seit dem 1. Juli die deutschen Vorstellungen ausschließlich im Neustädter Theater stattfinden, und zwar bis 14. August; es ist dies deßhalb nothwendig, weil das Landestheater einiger unerläßlicher Reparaturen bedarf. Dadurch wurde zum Heile der Direktion jene Konkurrenz beendigt, welche diese sich bis dahin selbst gemacht hatte, indem sie in beiden Theatern gleichzeitige Vorstellungen gab, und oft an demselben Abend einen namhaften Gast im Landestheater und einen anderen im Neustädter-Theater auftreten ließ; so sang am 20. Juni Hr. Ferenczy den Hernani, während Fr. Grobecker in Offenbach'schen Operetten auftrat, ebenso spielten am 27. Juni Frl. Janauschek und Hr. Ferenczy nebeneinander, nachdem der letztere zwei Tage vorher die gefährliche Konkurrenz mit Hrn. Knaack hatte aushalten müssen. Es war dies eine wahre Hetzjagd von Vorstellungen. Seit dem 1. d. M. ist endlich ein ruhiger Zustand eingetreten, und das Publikum füllt nun gerne die weiten Räume des Neustädter Theaters, dessen angenehme Lage schon verlockend ist. Von den Gästen hatten schon vor dem Umzuge Fr. Grobecker am 21., Hr. Ferenczy am 27., und Frl. Janauschek am 30. Juni Abschied genommen. Bloß die erstgenannte hat sich als zugkräftig bewährt, minder die beiden anderen. Hr. Ferenczy sang 8 Mal, zuletzt noch den Hernani, Robert und Melchthal; sein Robert war eine anständige Leistung, welche sich aber außer dem 5. Akte nirgends zu besonderer Wirkung erhob. Frl. Janauschek trat 10 Mal auf; von neuen Rollen gab sie außer der Eboli, die Marianne in „Ein Weib aus dem Volke" und Pompadour in „Narciß". Aus beiden Leistungen ist bemerkenswerth, wie wahr und einfach die Künstlerin, welche sich sonst nur im Gebiete des hohen Pathos bewegte, den Konversationston zu behandeln wußte; als Marianne verließ sie die Schablone, indem sie aller Effekthascherei aus dem Wege ging und die tiefe Erschütterung dieser Gestalt in ergreifenden, aber maßvollen Gefühlstönen äußerte. Ihre Pompadour war in jedem Zuge meisterhaft; aufs schärfste charakterisirte sie namentlich die souveräne Verachtung ihrer Umgebung. Wir bedauern nur, daß Frl. Janauschek nicht auch, wie projektirt war, in „Sappho", Raupach's „Brandstifter" und in den „Märchen der Königin von Navarra" auftrat. Unter allen diesjährigen Gästen gewann Hr. Knaack die größte Beliebtheit; fast alle zehn von ihm gegebenen Vorstellungen waren stark besucht, und das Publikum unterhielt sich jedesmal auf's beste und sparte auch nicht mit seinen Beifallsbezeugungen. Es erscheint dies nicht außerordentlich, wenn man die Spielweise des Hrn. Knaack betrachtet. Hr. Knaack hat jenes Geheimniß ergründet, ohne welches selbst der talentvollste Darsteller nicht durchdringen kann, nämlich das Geheimniß der Wirksamkeit. Sein ganzes Studium hat er hierauf verlegt und diesem Streben Vieles geopfert, was für den echten Künstler unentbehrlich ist. Vor Allem bemühte er sich nur, dankbare Rollen aufzufinden, gleichviel ob in guten, oder schlechten Stücken; so bekamen wir eine Musterkarte theils antiquirter, theils abgeschmackter Stückchen zu sehen, von denen nur „Die Kompromittirten" und „Rezept gegen Schwiegermütter" willkommene Abwechslung boten. Sein Repertoir war folgendes: „Die gefährliche Nachbarschaft (4 Mal), „Monsieur Herkules" (3 Mal), Sachsen in Preußen" (3 Mal), „Jagdabenteuer" (2 Mal), „Der Sohn auf Reisen" (2 Mal), „Umsonst", „Rezept", „Müller und Miller", „Sein Freund Babolin", „Assekuranz gegen Eheschäden", „Die 73 Kreuzer des Herrn Stutzelberger", „Pächterin und Barbier", „Der blaue Frack und seine Folgen", „Wie denken Sie darüber", „Die Kompromittirten" (je 1 Mal). Ferner ist hier überall Hr. Knaack nicht bloß die Hauptperson, sondern die übrigen Darsteller sind selten mehr, als Figuranten. Die Darstellung des Hrn. Knaack kann ihre Wirkung

Digitized by Google

nicht verfehlen; iſt ſie doch auf die Lachmuskeln berechnet, und weiß ſie doch unwiderſtehlich ſich geltend zu machen. Analyſiren wir aber dieſe Komik, ſo iſt ſie meiſt äußerlich, und beſteht in virtuoſenhafter Behandlung der Hände und Füße, der Miene und Geberde, des Organs. Eine einfache, geſunde Komik, welche Figuren ſchafft, bietet er nur ſelten; wir fanden eine ſolche nur im Peter in „Sohn auf Reiſen", im Audorf in den „Kompromittirten" und im Praktikanten in „Jagdabenteuer". Was er aber am wenigſten berückſichtigt, iſt Natürlichkeit und künſtleriſches Maß. Man erkennt wohl ſtets in ſeinen Figuren die darzuſtellenden Typen, findet auch leicht treffende Züge, aber bald verſchwinden ſie in einer maßloſen Uebertreibung. Charakteriſtiſch iſt in dieſem Punkte ſein Schneider Fips, eine ſeiner beliebteſten Rollen; er umfaßt ſämmtliche Lächerlichkeiten, die man je dem Schneiderweſen beigegeben, äußerſt draſtiſch und mit erſtaunlicher Gelenkigkeit; wenn aber Fips nach Gewohnheit der Ziegenböcke mit geſenktem Kopfe auf ſeinen Feind eindringt, ſo iſt der Darſteller damit aus der Rolle herausgetreten. Ebenſo gab er als Elſterwitz in „Pächterin und Barbier" den Betrunkenen ganz nach der Natur, ſtattete ihn aber in den Wirkungen des übermäßig genoſſenen Trankes mit Zügen aus, welche beſſer weggeblieben wären. Wenn wir nun einerſeits die Mangelhaftigkeit ſeines Repertoirs, ſein Auftreten in Rollen, die hier ſchon von tüchtigen Darſtellern gegeben wurden, das Zurücktreten der Mitbeſchäftigten und die geringe Verſtändlichkeit ſeiner Ausſprache reſumiren, anderſeits ſeine unverwüſtliche Zugkraft konſtatiren, ſo läßt ſich hieraus die Wirkſamkeit ſeiner Komik ermeſſen. Da ſich Poſſe und Luſtſpiel ſo gut verwerthen ließen, ſo werden dieſe Genres weiter kultivirt; zunächſt folgt Hr. Aſcher, dann vom 20. an Frl. Gallmeyer und Hr. Albin Swobada.

Die Oper iſt zur Stagnation verurtheilt, indem der Heldentenor fehlt; ſchon glaubte die Direktion in Hrn. Becko, früher am čechiſchen Theater, einen ſolchen gefunden zu haben, als der Landesausſchuß ſein Veto entgegenſetzte, dahin lautend, daß kein Mitglied einer der Prager Bühnen ohne Bewilligung ſeines Direktors an einem anderen Theater Prags ſpielen ſolle. Da aber das čechiſche Theater jetzt keinen Direktor hat, ſo fehlt die Vorausſetzung für dieſen Fall, und ſo dürfte Hr. Becko denn doch auf der deutſchen Bühne auftreten.

Vom Perſonal hat Frl. v. Terey als Margarethe unſere Bühne nach einjährigem Wirken verlaſſen, als ihre Remplaçantin tritt Frl. Brenner ein. Ferner iſt für das Fach der hohen Baßpartien Hr. Siehr engagirt, der ein hübſches Stimm-Material, freilich noch ungeformt, beſitzt. Demnächſt gaſtirt Frl. Klettner aus Stuttgart als Dinorah. Das Schauſpiel gewann wieder eine vorzügliche Kraft in Hrn. Oberländer, der, aufs herzlichſte empfangen, am 8. d. M. als Cantal in Devrient's „Fabrikant" in's Engagement trat. Von den heimiſchen Kräften hatte in der Gaſtſpielſaiſon namentlich Hr. Hallenſtein Gelegenheit, hervorzutreten und als Oreſt, Poſa, Möller in den „Kompromittirten" und Havelin im „Fabrikant" beachtenswerthe Fortſchritte zu bekunden.

Von Novitäten erſchienen Offenbach's Operette „Die Hanni weint, der Hanſl lacht", keine ſeiner beſſeren Arbeiten, aber in der tüchtigen Darſtellung durch Fr. Grobecker in der Hauptrolle, ſowie durch die HH. Beringer und Eichenwald recht wirkſam, ferner das einaktige Luſtſpiel „Er will von ſich reden machen" von K. Allram, heimiſches Produkt, das nach einem guten Anlaufe ſich verflacht, in Wortwitze verläuft und eines Abſchluſſes ermangelt, endlich die dreiaktige Poſſe „Die Aepfel des Nachbars", oder „Verbotene Früchte" von Sardou, deutſch von Neumann. Letztere erſchien am 9. d. M. und hatte einen ſchwachen Erfolg, der erſte Akt ging wirkungslos vorüber, im zweiten amüſirten die tollen Scenen, der dritte fiel ganz ab. Die Grundidee hat die Poſſe mit Neſtroy's „Einen Jux will er ſich machen" gemein, geht aber bei der Ausführung in Uebertreibungen viel weiter. Der ſonſt bei Sardou ſo pikante Dialog wird hier vermißt, die Figuren haben nur die allernothwendigſte Charakteriſtik, der Verfaſſer hat ſich hauptſächlich auf die Situationskomik verlegt und kennt in dieſem Punkte kein Maß. Der zweite Akt mit der Scene in Paala's Schlafzimmer, die Jagd des Ehemannes nach ſeiner Gattin, die Scene auf den Dächern, alles dies könnte ebenſogut in einem Paul de Kock'ſchen Roman ſtehen und würde auch dorthin beſſer paſſen. Um dergleichen Produkte brauchen wir die Franzoſen nicht zu beneiden. Die Paola gab Frl. Keßler recht friſch, wiewohl eine größere Degagirtheit nicht geſchadet hätte; auch ſonſt war die Darſtellung der HH. Eichennwald, Haſſel, Frey und Beringer eine gute. Die Aufführung der Oper: „Johanna von Neapel" von Julius Sulzer ſteht bevor.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

13.—19. Juli: „Fidelia“. — „Satanella“. — „Belisar“. — „Martha“. — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — „Die weiße Frau“. — „Hans Heiling“. — Frl. Klotz aus Bremen, Hr. Stiegele, Frl. Tipka, Hr. Gunz aus Hannover, Hr. Eppich aus Graz, als Gäste.

Φ. — Hr. Stiegele beſchloß ſein kurzes Gaſtſpiel als Alomir wie er es als Gomez begonnen hatte, Frl. Tipka ſetzte das ihre als Martha fort, wo das ominöſe „zu ſpät“ in Bezug auf Stimme und Perſönlichkeit ſich noch viel entſchiedener geltend machte, als in den „Hugenotten“; Frl. v. Tercy gelangte noch zu keinem zweiten Auftreten.

Als Fidelio debütirte Frl. Klotz, doch in ſo unglücklicher Weiſe, daß, wie es ſcheint, das Gaſtſpiel noch dieſem erſten Auftreten abgebrochen wurde. Frl. Klotz beſitzt nicht die erforderlichen Stimmmittel, um auf einer großen Bühne und beſonders hier, wo man auf eine ſtarke Stimme das meiſte Gewicht legt, genügen zu können; dann ſcheint Frl. Klotz von Hauſe aus ein ſo phlegmatiſches Temperament zu beſitzen, daß ebenfalls gerade hier, wo man daran gewöhnt iſt, Fidelio gleich in den erſten Scenen, ohne jeden vernünftigen Grund in leidenſchaftlichſte Aufregung gerathen zu ſehen, die Ruhe und Gelaſſenheit, welche die Gaſtin ſelbſt in den Momenten des höchſten Pathos bewahrte, entſchieden ungünſtig wirken mußte. Alſo weder die Stimme, noch die Geſangsbildung, noch das dramatiſche Talent rechtfertigen die Wahl eines Fidelio; ſelbſt die Perſönlichkeit und das Temperament ſind dagegen, und auf dieſe Acquiſition hatte der „ortiſtiſche“ Direktor gerechnet, um die „Afrikanerin“ zu beſetzen! Schade um das viele Geld, das der Hr. Direktor für Reiſe-Diäten bekommt, wenn das ganze Reſultat dieſer Wanderungen Gäſte ſind, wie die bisher vorgeführten.

Ueber Hrn. Gunz, der jedoch nicht auf Engament gaſtirt, werden wir nächſtens berichten. Sein erſtes Auftreten als Georg Brown ſoll glänzend ausgefallen ſein; die angenehme Stimme, der geſchulte Vortrag, die deutliche, korrekte Ausſprache werden allgemein gelobt: weniger ſcheint Hr. Gunz mit der dramatiſchen Durchführung befriedigt zu haben. Hr. Eppich ſoll als Dickſon nichts verdorben haben.

Carltheater.

Den 19. Juli: „Die Schwätzer von Saragoſſa“. — „Nichte und Tante“. — Hr. L'Arronge und Fr. L'Arronge Sury als Gäſte.

G. — Seit vierzehn Tagen goſtirt das oben genannte Ehepaar, nachdem es ſich als Jupiter und Eurydice in Offenbach's unterweltlicher Götterkomödie eingeführt, in anderen theils weniger, theils längſt bekannten muſikaliſchen und dramatiſchen Blüetten. Fortunio und Valentin in „Meiſter Fortunio“, folgten darauf. Hr. L'Arronge gab außerdem den Nitſchke im „Gebildeten Hausknecht“, den Lindner im „Zugemauerten Fenſter“ und den Polier Kluck im „Feſt der Handwerker“, ſeine Gattin die Fanchette in der „Hochzeit bei Laternenſchein“. Zur Gunſt des Publikums, die ſich die Gäſte errungen, trat leider nicht auch die des Wetters, ſo daß, wenigſtens nach dem leeren Hauſe bei der Vorſtellung, der wir beiwohnten, zu ſchließen, das „Fortleben in der dankbaren Erinnerung“ des Publikums der größere Theil des Lohns für Fleiß und Mühe bilden dürfte. Hr. L'Arronge freilich dürfte bald und leicht vergeſſen ſein, denn er wird jedenfalls an künſtleriſcher Stärke von ſeiner Partnerin übertroffen. Weder als dummer und fauler Bedienter, wie ſie des ſeligen Scholz Repertoir ausmachten im Luſtſpiel, noch als Alkade in den „Schwätzern“ ließ er viel von urſprünglich vis comica merken. Ueber den Mangel derſelben ſcheint er ſich eben ſowenig einer Täuſchung hinzugeben, als er durch aufdringliches Uebertreiben ſich der Couliſſenreißerei in die Arme werfen will. Es bleibt ihm daher nur die verſtändige Berechnung übrig, durch die er ſich allerdings Vorwürfe vom Halſe hält, durch die aber ſeine Komik freilich auch froſtig und ohne die gewünſchte Wirkung bleibt.

Eine freundlichere Ausſtattung für ihre Kunſt bringt Fr. L'Arronge mit. Obwohl ihre ſtärkere Seite im Geſang zu liegen ſcheint, ſo beſitzt ſie doch Ungezwungenheit, Friſche und Verve genug, um den Roland in den „Schwätzern“, als den wir ſie ſahen, auch durch ihr Spiel zu einer recht anſtändigen Figur zu machen. Gewünſcht hätten wir dabei nur ein vernehmlicheres Sprechen, da das Parlando oft wirklich bloß für die Mitſpielenden der nächſten Umgebung beſtimmt zu ſein ſchien. Dabei iſt zu bemerken, daß eine größere Lungenbethätigung bei der Einführung im Hauſe der geſchwätzigen Beatrice geradezu im Intereſſe der Rolle gelegen wäre. Für den Geſang iſt das Organ in den oberen Logen

klangvoller als in den mittleren, über welche die geſchätzte Gaſtin faſt mit einer gewiſſen Aengſtlichkeit hinwegzukommen ſucht, der Vortrag lebendig und verſtändig, aber nicht frei von einer Neigung zum Aufputzen durch allerhand kleine Arabesken.

Wir würden unſere Pflicht nur halb erfüllen, wenn wir nicht auch der überraſchenden Leiſtung des Frl. Sternau als Beatrice Erwähnung thun wollten. Vor Kurzem noch Soubrette an der Joſefſtadt, wo ſie ſich beim Koupletvortrag ganz in dem dort üblichen Groteſk-Styl bewegte, zeigte ſie ſich mit den Anforderungen, welche die zierlichere Operette an Verſtändniß und Mäßigung der Sängerin ſtellt, vertrauter, als wir erwartet hatten. Auch die Zungengeläufigkeit ließ nichts zu wünſchen übrig. — Von den übrigen Mitwirkenden verdient nur Frl. Singer in dem kleinem Luſtſpiele „Nichte und Tante“ lobende Erwähnung.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

Theoretiſch-praktiſche Chorgeſangſchule von J. Vinc. Neudörfl, d. Z. Geſanglehrer am k. k. Prog-Neuſtädter Gymnaſium“. Prag bei J. L. Kober. 1865.

C.—r. Bau dem genannten Werklein würden wir vielleicht überhoupt nicht Notiz genommen hoben, wenn nicht folgende, in der unerläßlichen Barrede ousgeſprochenen Worte uns dazu veranloßt hätten:

„Das vorliegende Werk ſoll eine Einleitung ſein in die Hallen der Kunſt. Eine Menge von Geſongſchulen behaupten zwar ihre Stelle in der Muſikliteratur mit Würde; doch findet mon in Allen (sic!) *) mehr oder weniger Mängel und Unvollkommenheiten, ſo daß ſie den Anſprüchen, die man auf ſie (sic!) machen dürfte, nur theilweiſe, oder gar nicht entſprechen“. — — — — — „Welchen Weg ich bei der Zuſammenſtellung einſchlug, und wie ich ihn verfolgt hade, iſt aus der Schrift ſelbſt erſichtlich. Ich glonbte den längeren wählen zu müſſen, damit darin nicht nur der Anfänger, ſondern auch der Vorgeſchrittene viel Neues nnd Intereſſontes fände“.

Der Verfoſſer hat alſo nicht etwa in aller Unſchuld, ſondern mit wohlbewußter Prätenſion ſein Werk zn Tage gefördert. Wir begnügen uns übrigens, ſtatt weitläufiger Rezenſirung, nur auszugsweiſe ons demſelben eine kleine Blumenleſe von Sprüchen, zum Theil der ſinnvollſten, richtiger, noivſten Art dem Publikum zur eigenen Prüfung und Beluſtigung vorzulegen; wobei wir ſogleich bemerken wollen, boß das Sinnloſe ſo moncher derſelben keineswegs irgendwo in obſichtlichen Auslaſſungen Räthſel-löſender Sätze, oder in ihrem Herausreißen aus dem Zuſammenhonge ſeinen Urſprung hot.

S. 1. (Einleitung. Die menſchliche Stimme nnd ihre Eigenſchaften). — — — — „Das Nochahmen der Flöten- oder Trompeten-Stimme wird beim Singen nicht geſtattet.“

S. 2. „Künſtliche Mittel, wadurch ſich Manche ihre Stimme zn erhalten trachten, ſind größtentheils nnnütz und eine ſchöne natürliche Stimme iſt doch immer die Beſte.“

Ebendaſelbſt: „Der Vortrog und die Ausſprache richten ſich ſtets noch den natürlichen Anlogen des Schülers.“

S. 3. „Verbindet man mehrere Töne ſo, boß mon durch ſie ouf das Gemüth des Menſchen einwirlen kann, ſo entſteht die Muſik.“

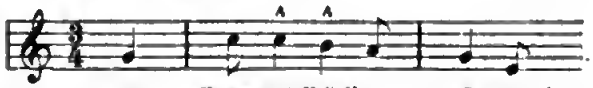
Ebendaſelbſt: „Der Geſong iſt die Anwendnng der Töne zum Vortragen poetiſcher Worte noch einer beſtimmten Höhe und Tiefe der Stimme.“

S. 4. (ohne olle Beziehung zum Vorigen, wo von den Schlüſſeln die Rede war): „Die Töne folgen in einer gewiſſen Ordnung hinter einonder; folgen die Töne ſo weit unmittelbar hinter einander, bis ſich die Benennung des Erſten wiederholt, ſo entſteht eine Tonleiter oder Skala.

„Folgen mehrere künſtlich zuſammengeſtellte Töne hintereinonder, nnd wirken ſie ongenehm ouf das menſchliche Gemüt, ſo geben ſie eine Melodie“; — — —

Folgt S. 5. des „Proktiſchen Theils erſte Abtheilung“, deren ziemlich ſyſtemotiſch ongelegte, vom Leichtern zum Schweren aufſteigende, meiſtens einſtimmige Uebungen (theils Vokaliſen, theils Liedartiges) zum Ueberfluß und zur blaßen Verthenerung des Büchleins durchweg in beiden Schlüſſeln (G- und F-) nnter einander geſetzt ſind, wo einer oder ein Wechſel beider genügt hätte. Wobei freilich die Bemerkung nicht unterdrückt werden darf, daß Canon-Sätze, wie dieſer:

und ſynkapiſche, wie folgender:



den lindlichen Sinn für Rhythmus eher zu untergroben ols zu wecken geeignet ſein dürften.

In des „Proktiſchen Theils zweiter Abtheilung“ S. 48 und ff. dagegen ſcheint dieſe Syſtematik allein ouf dem Aufſteigen der Tonarten zu beruhen, da im übrigen Ein-, Zwei-, Drei- und Vierſtimmiges, Getrogenes und Solfeggirendes, kindlich Leichtes und ſchwere (Händel'ſche) Koloraturen, endlich gemiſchter Chor und Männerchor bunt und wir wiſſen nicht, nach welchem Prinzip burcheinandergewürfelt erſcheinen. — Dabei das ganze Bnch hindurch die gewiß Jedem neue Sonderbarleit, daß die Note g, einſchließlich des noch ihm benonnten Violinſchlüſſels ſtets j heißt (J-Schlüſſel, J-Sloto, J-dur, J-moll, ja Jes-dur nnd Jis-moll) eine Benennung, welche

*) Da der Verfaſſer in Abſicht auf Orthographie, Geſchlecht und äußere wie innere Konſtruktion ſeinen vom übrigen Deutſchland durchaus abweichenden Eigenthümlichkeiten konſequent folgt, ſo dürfen nach wir an denſelben nicht eigenmächtig zu ändern uns erlauben.

aller Wahrſcheinlichkeit nach dem Verwechſeln des preußiſch ausgeſprochenen g (je) mit dem öſterreichiſch ausgeſprochenen j (je, an andern Orten: jod), ihren allerdings ſehr ergötzlichen Urſprung verdankt.

S. 112. (Theoretiſcher Theil). „Einen Ton darf man nie an und für ſich, ſondern immer nur im Vergleiche zu Anderen betrachten."

Ebendaſelbſt: „Die Größe der Intervalle iſt nicht gleich und man kann ſich ſelbe in viele Theile getheilt denken, d. h. man kann zwiſchen die einzelnen Töne noch viele andere ſtellen; von dieſen werden aber nur die gerade in der Mitte liegenden angewendet, und heißen halbe Töne."

S. 113. „Je höher und tiefer ein Ton im Notenplane ſteht, mit einer deſto höheren oder tieferen Stimme wird er geſungen."

S. 114 und 124. „In einer Muſikkompoſition herrſcht (— walte:) eigentlich nur eine Tonart."

S. 119. „Nicht ſelten geſchieht es, daß, nachdem ein Ton ſchon aufgehört hat zu klingen, und bevor ein zweiter eintritt, eine Zeit Stillſchweigen entſteht; dieſes heißt eine Pauſe."

S. 124. „Die Bewegung der Stimme (sic!) iſt vierfach:

a) Die Parallelbewegung. (Natürlich ohne weitere Erläuterung, da dieſelbe uns andern Muſikern gleichbedeutend iſt mit der folgenden.)
b) „Die gerade Bewegung, wo alle Stimmen" u. ſ. w.
c) „Die Gegenbewegung, wa" u. ſ. w.
d) „Die Seitenbewegung, wenn" u. ſ. w.

S. 125. „Zu den verbatenen, darum alſo (!) von dem Sänger ſchwer zu treffenden Intervallen gehören:" u. ſ. w.

Ebendaſelbſt: „Man weicht aus einer Tonart in die andere am beſten durch die Septimenfolge aus."

S. 128. „Ein jeder Ton wird mittelſt eines Inſtrumentes hervorgebracht; ſo auch die menſchliche Stimme." Im geraden Gegenſatz zu S. 8: „Werden die Töne mittelſt Inſtrumente hervorgebracht, ſo entſteht die Inſtrumentalmuſik, ſind es aber Töne der menſchlichen Stimme, ſo entſteht die Vokalmuſik oder der Geſang."

S. 131. (Der Chorgeſang.) „Singt man im Chore, ſo ſinge man ſo, daß man ſich ſelbſt am wenigſten hört. — — Beſonders achte man auf die Warnungszeichen. — — — — Der Reiz des Geſanges wird erhöht, wenn die einzelnen Noten ihrer Dauer nach ſtreng ausgehalten werden."

„Ein Lied — und ſo wollen wir jede engere Kompoſition heißen — iſt eine durch Worte belebte Melodie."

S. 132. „Jene große Wirkung, die der Geſang auf das Herz der Menſchen macht, kann der Sänger nur dann hervorbringen, wenn er ſein Lied ſo ſingt, wie es ihr Charakter erfordert."

Ebendaſelbſt: „Man hüte ſich beim Legato" (— iſt vorher erläutert worden —) die Noten ſo zu ſingen, als ob zwiſchen ihnen kleine Pauſen wären."

„Das Portamento entſteht, wenn zwei nacheinander folgende Noten ſo geſungen werden, daß die Silbe der erſten noch in der zweiten forttönt."

Ebendaſelbſt: „In einer jeden Muſikkompoſition herrſcht ein Geiſt, der ſie durchweht, und den der Sänger gut auffaſſen und verſtehen muß, wenn er das Stück ſo vortragen will, wie es der Komponiſt verlangt."

Sat sapienti.

Wilhelm Hill, Zwei Heſte Lieder, (3. und 10. Werk) und eine Polonaiſe (9. Werk). Verlag von Th. Henkel in Frankfurt a. M.

H. B. Wie die Texte zeigen, hat ſich der Komponiſt meiſt ſeiner Natur entſprechende Stoffe gewählt. „Du biſt wie eine Blume" (Heine), „Klinge ſüßer Liebesſchall" (Fr. Stoltze) „Walpurgisnacht" (J. Tempel) „Blumengruß" (Goethe) u. a. Die heitere, frohe, naive Stimmung dieſer Gedichte hat er überall zur Darſtellung gebracht; hier und da neckiſche Schalkhoftigkeit, wie in der „Walpurgisnacht", doch voller Anſpruchloſigkeit. In der techniſchen Bearbeitung ſind Schubeet und Schumann ſeine Vorbilder; beſonders letzterer. „Du biſt wie eine Blume" erſcheint wie eine andere Compoſition Schumann's, bei der „Walpurgisnacht" könnte man meinen, der Komponiſt des „Waldesgeſprächs", der „Frühlingsnacht" habe es geſchrieben. An einzelnen Zügen ſieht man freilich den Unterſchied. In der Stelle „betend, daß Gott dich erhalte" legt Hill — nach rhetoriſcher Weiſe ganz richtig — den Accent auf „erhalte", Schumann auf „Gott". Jenes iſt richtig gedacht, dieſes aber großartiger empfunden. In der „Walpurgisnacht" hat der Dichter eine unpaſſende Zuſammenſtellung des diaboliſchen Begriffes „Hexe" und des courtoiſiemäßigen „Herchen" gebracht. Hill hat aus allzu ſorgſamer Rückſicht für den befreundeten Dichter den Vers ſtehen gelaſſen; Schumann hätte ihn unbarmherzig ausgemerzt. — Die Polonaiſe iſt ein friſch anregendes Klavier-Stück. Der polniſche Charakter: ſtolze Pracht, weiche Sentimentalität, iſt getreulich dargeſtellt.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Geſammt- und Einzelngaſtſpiele der Wiener). Ein Blick auf das diesmalige „Geſammt-Gaſtſpiel" der Wiener Hofburgſchauſpieler an dem Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater genügt, zwei Hauptſtücke, die das Unternehmen in ſeiner bisherigen Wirkſamkeit äußerſt benachtheiligten, bloßzulegen. Einmal ſind die Kunſtkräfte der auf fünf Perſonen zuſammengeſchmolzenen Gäſte zu ungleich und an Zahl zu gering, um in einer künſtleriſchen Totalität — auf die wir ſtets, der Ehre und dem Rufe des Burgtheaters angemeſſen, leider bis jetzt vergeblich, aufmerkſam machten — ein Luſtſpiel, ein Schauſpiel, geſchweige denn ein Trauerſpiel hinſtellen zu können; und treten noch, wie es jetzt durch die Krankheit des Frl. Mathes geſchehen, Ausfälle im Perſonal hinzu, ſo wird man auf den Genuß von wirklichen „Geſammt-Gaſtſpielen" des Wiener Hofburgtheaters bis auf den Namen herab verzichten müſſen. Andererſeits hat das Repertoir zur Zeit noch einen Verlauf genommen, der ein höheres Intereſſe nicht beanſprucht. Der gewiegte Geſchäftsmann und Regiſſeur der früheren „Geſammt-Gaſtſpiele" würde gewiß ſelbſt ſich wenig damit einverſtanden erklären, wenn man die Kunſt-

Digitized by Google

Schultern des trefflichen Meixner für ausdauernd und stark genug hielte, alle Stücke fast allein zu tragen und durchzubringen; eine größere sorgfältigere Rollenbesetzung hätte wenigstens bewiesen — Publikum und Kassa haben darin vielleicht feinere Fühler, — daß ihm das klarste Bewußtsein darüber innewohne, zwei hervorragende Kapacitäten verloren zu haben. Fichtner und Sonnenthal. Oder stützt man sich vielleicht allzu leichtlebig und sorglos hier auf ein paar gewisse dienstgefällige Federn, die sich kopfüber in einen Wust von mehr komischen als ernsten Lobphrasen stürzen, um den zu faßbaren Zweck zu erkennen zu geben: der Direktion des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters die etwaigen Sommereinnahmen nicht trüben zu lassen? Wir halten dergleichen einfach für überflüssig. Die bisherigen „Gesammt-Gastspiele" errangen sich durch die Vortrefflichkeit ihrer Leistungen Ehre und Einnahme und nur durch Schwäche der erstern werden auch die beiden letzten Faktoren unbedingt schwinden. Wir haben aber eine höhere Meinung von diesen „Gesammt-Gastspielen" und wollen sie nicht ohne redlichen Kampf gutwillig aufgeben. Wir sind jedoch fest davon überzeugt, daß sie künftig in Mißkredit beim Publikum kommen müssen, wenn ihnen der künstlerische Nimbus genommen wird, wodurch sie sich gerade die große und wohlverdiente Anerkennung aller Kunst-, nicht Gunstfreunde gewonnen und gesichert haben. Schon vernimmt man, daß für das nächste Jahr ein anderweitiges „Gesammt-Gastspiel des Wiener Hofburgtheaters" sich hier einfinden und aus den Damen Rettich, Gabillon Krah, Baudius, und aus den HH. La Rache, Wagner, Gabillau, Franz und Krastel bestehen soll. Man scheint sich hiebei der Hoffnung hinzugeben, die wünschenswerthe Erlaubniß zur Aufführung von klassischen Stücken zu erhalten. Dies zwar noch nicht feststehende Unternehmen begrüßen wir mit der aufrichtigsten Freude wünschen aber zugleich, in den Kranz der genannten Künstler und Künstlerinnen die Namen: Bognar, Lewinsky und Meixner mit eingeflochten zu sehen. — Das laufende Repertoir bietet zu einer eingehenderen Besprechung wenig Gelegenheit, da in denselben die Leistungen der Damen Bagnar, Haizinger, Mathes, der HH. Meixner und Lewinsky genügend bekannt sind. Den 6. Juli „Die Karlsschüler". Den Glanzpunkt bildete die Darstellung des Frl. Bognar im vierten Akt. Hr. Baillant (Schiller) spielte mit Eifer, doch fehlten echter Seelenadel und Leidenschaft. Den 7. „Ein Pelikan". Frl. C. Unger hatte für das erkrankte Frl. Mathes die Rolle der Fernande übernommen und führte sie ziemlich sicher und glücklich aus. Den 8. „Helene van Seiglière" fiel aus. Dafür: „Der Winkelschreiber". „Am Klavier". Den 9. „Dr. Wespe" Hr. Lewinsky gab dem alten „Christaph" ein ansprechendes Gewand. — „Eigensinn". Den 10. „Ein Pelikan". Den 11. „Dr. Wespe". „Eigensinn". Den 12. „Ein Pelikan". Den 13. „Die Räuber". Hr. F. Devrient gab als Gast die Rolle des Karl Moor mit guten Mitteln und Feuer; nur vermißte man in dieser Siegfriednatur das Gewaltige, Titanenhafte. Den 14. Juli zum ersten Male: „Der Geburtstag", oder: „Die Ueberraschung", „Michel Perin" und das bekannte „Versprechen hinterm Herd" zur Aufführung. Den 15. „Die Räuber". — Bei Wallner wollte mit der zwölften Partie das komische Doppelpaar: Frl. Gallmeyer und Hr. Swoboda seinen Cyklus schließen, erweiterten denselben aber noch unter lebhaftem Besuch. Der zum ersten Male vorgeführte Schwank: „Der Nachbar zur Linken", sprach besonders durch die liebenswürdige und heitere Lebendigkeit des Hrn. Swoboda an; auch Frl. Gallmeyer zeigte in ihrem Spiel eine solidere Fassung. Leider verfiel wieder die darauf folgende Naivität Offenbach's, „Die Kunstreiterin" den dunklen unerbittlichen Mächten und wurde unter Ausbrüchen ungehemmtester Mißstimmung begraben. Die neueinstudirte „Therese Krones" soll mit Frl. Gallmeyer und Hrn. Swoboda (Raimund) eine recht beifällige Aufnahme gefunden haben. Bei Meisel kamen mit dem Ende des Gastspiels der Fr. Grabecker noch die „Lazzarani von Neapel" heraus, und belustigte diese „Schauspielerin in Hosenrollen" wieder ungemein. — In der Victoria neu: „Olema"; „Höllische Zustände".

B. **Wiesbaden** (Konzerte. Oper.) Mit dem Kulminationspunkte, den die Kur in unserer Residenz einnimmt, treten auch die Ereignisse auf dem Gebiete der Kunst in ihren Höhepunkt. Drei Administrations-Konzerte liegen bereits hinter uns, und am 22. d. Mts. sehen wir dem Konzerte des „Kölner Männergesangsvereins" und am 25. dem vierten Konzerte der Administration entgegen. In dem zweiten der erwähnten Konzerte sangen Hr. Walter aus Wien und Frl. Alvsleben aus Dresden, Hr. Wieniawski spielte das 8. Violin-Konzert von Spahr reizend schön, langweilte aber durch seine schon oft gehörte „Legende" und seine „Polonaise", denen beiden wir keine höhere musikalische Bedeutung beimessen können. Hr. Walter wählte die zu sehr bekannte Martha-Arie und zwei Lieder von Schumann („Du bist wie eine Blume") und Schubert (Ungeduld), in welchem letzteren er namentlich den Beifall der Kunstverständigen erntete, wenn wir auch bemerken müssen, daß er die „Ungeduld" etwas ungeduldig behandelt. Frl. Alvsleben errang sich nur in der Arie aus dem „Barbier" Beifall; die zweite Arie der Königin der Nacht sprach weniger an. Außerdem trug Hr. Wallenstein (Piano) aus Frankfurt ein Konzertstück von Weber und Bruchstücke aus Thalberg's „Don-Juan-Phantasie" vor. Im dritten Administrations-Konzerte hörten wir Vieuxtemps, welcher den „Trillo du diable" von Tartini und mit Fr. Kastner-Escudier eines seiner Duos vortrug. Die Sonate war wohl nur berechnet, seiner enormen Technik als Unterlage zu dienen, denn zum Herzen spricht sie nicht; das Duo hingegen gewann aller Sympathien. Fr. Escudier spielte außerdem noch drei Piecen, (Händel'sche Variationen), „grande valse" von Chopin und „le torrent", die wir lieber durch Besseres ersetzt gesehen hätten. Ihre Technik ist brillant und ihr Vortrag elegant. Ein Herr Blaes, stereotyper Gast dieser Konzerte, spielte zwei Klarinettpiecen, vermochte uns indeß trotz seiner vollendeten Technik und seines weichen Tones nicht zu der Ueberzeugung zu bringen, daß die Klarinette ein Instrument für große Konzerte sei. Weitere Nummern waren: Liedervorträge des Hrn. Hill aus Frankfurt und dramatische Arien der Fr. Em. Kainz-Prausr aus Prag. Auch im Theater reichen sich die Gäste die Hand. Ole Bull gab hier ein Konzert und versetzte das ganze Haus in einen ungewöhnlichen Enthusiasmus. Man begegnet oft in Betreff dieses Künstlers dem Ein-

wurf, er sei alt, eine Ruine, zehre nur noch von seinen Lorbeeren — das ist unrecht. — Er hat zwar 54 Jahre, ist aber an Körperkraft ein Riese, an Geist vollkommen frisch, und seine Gaspar da Salo wie seine Amati sprechen unter seinen Händen eine Sprache, die das Herz ergreift und Elektrizität durch alle Nerven und Adern gießt. Es ist wahr, er hat eine eigene Richtung, aber seine Polyphonie hat Gesang, und sein Gesang ist getragen durch Pholyphonie, und selbst seine excentrischen Gänge entbehren nicht des Reizes. Auch am Hofe hat er gespielt und so gefallen, daß der Herzog ihn mit dem Adolfs-Orden beehrte. Die Oper brachte uns die Gastvorstellungen des Frl. Langlais von Kassel zum Ersatze im Koloraturfach für Frl. Breuner („Zauberflöte", „Lucio", „Hugenotten"). Ihre Stimme ist angenehm, doch schwach; ihre Schule noch unvollendet. Sie ist bereits engagirt. Wenn wir uns auch für den Augenblick nicht sehr viel versprechen, so möchte doch Hoffnung auf gediegene Weiterentwickelung unter Kapellmeister John's Leitung vorliegen. Fr. Deny konnte nach beendetem Gastspiele nicht engagirt werden. An Opern kamen u. A. noch in der letzteren Zeit auf's Repertoir: „Iphigenie", „Tell", „Fra Diavolo", „Jüdin". — Meyerber's „Afrikanerin" wird vorbereitet. — Im Schauspiele hatten wir zum Ersatze Lebrun's das interessante Gastspiel des Hrn. Otter (Leor, Narciß, Jeremias im „Barzimmer", Rocheferier in „Partie Piquet"). Er gewann durchgreifenden Erfolg und unsere Bühne hat an ihm eine vortreffliche Acquisition gemacht. In diesem jungen Künstler steckt ein Dawison.

Kleine Chronik.

Aus Graz wird uns geschrieben: Im dortigen landschaftlichen Theater ging am 17. Juli das dreiaktige historische Lustspiel „Die Verse Friedrich des Großen", von Sacher-Masoch, zum ersten Mal in Scene und errang daselbst einen bedeutenden Erfolg. Hr. Sannenthal spielte als zweite Gastrolle den Grafen Kaunitz, und bezauberte das ganze Auditorium durch sein meisterhaftes, hinreißendes Spiel. Das Stück selbst ist voll Geist, und nebstbei äußerst wirksam, so zwar, daß es am nächstfolgenden Tage mit großem Beifalle wiederholt wurde. Der Dichter, sowie Hr. Sonnenthal und Frl. Schweigert nebst den andern Mitwirkenden, wurden sowohl nach den Aktschlüssen, als auch am Schluße der Vorstellung, wiederholt gerufen.

Frl. Jawiczanka, bisher Mitglied der čechischen Oper in Prag, hat ihre Kündigung eingereicht und ist bereits aus dem Verbande dieser Bühne ausgeschieden.

„La supplice d'une femme" soll nun eine Fortsetzung erhalten. Augier arbeitet an einem neuen Drama, das den Titel „Les trois amants" führen und eine Fortsetzung zum genannten Stücke und zu „Deux soeurs" bilden soll.

Neue Opern. Im Grand Théâtre zu Paris steht die Aufführung der von Duprez komponirten Oper „Samson" bevor. Der Komponist will sein Werk selbst einstudiren und auch selbst darin mitwirken. — Gounod soll nach seiner kaum beendeten Oper „Romeo und Julie", welche das Théâtre lyrique bringen will, bereits wieder mit einer komischen Oper „Les contes de la reine de Navarre" beschäftigt sein — Auch der erblindete Merkadante hat nach längerer Pause wieder eine Oper vollendet mit dem Titel „Virginia".

Ein diplomatisches Ballet: „Der König von Yvetot", soll an der Pariser großen Oper zur Aufführung kommen; wenigstens hat diese bereits mit den Proben dazu begonnen. Die Handlung ist von Marquis de Massa arrangirt, die Musik haben Fürst Metternich und Graf Solms geliefert.

Pariser Novitäten. Das Gymnase-Theater bereitet zwei Novitäten vor: „Le filles mal gardées", Lustspiel in drei Akten von Barin und Delaporte, und „La curiosité", Komödie in einem Akte von Wolly fils. Den Kutscherstrike haben die Folies dramatiques in dem Vaudeville „Paris sans voitures" sich annektirt. Dieselbe Bühne bringt noch nächstens das vieraktige Vaudeville „Les amours d'été" von Boisin und Polo, eine große Force in 12 Tableaux von Chivot und Duru: „Les Orphéonistes (Männergesangvereine)", und eine fünfaktige Volkspoße „Die Wäscherinnen". Das Palais-Royal bringt als Seitenstück zu Supplice d'une femme: „Le supplice d'un homme" in drei Akten von Grangé und Thiboust.

Orchester-Strike. Die Mitglieder der Orchester der verschiedenen Theater und Konzerte in Paris, verlangen eine bedeutende Gehaltserhöhung.

Das Theater Viktor Emanuel in Turin, ist wegen Insolvenz der Direktion geschlossen.

Das Breslauer Stadttheater ist am 19. Juli vollständig abgebrannt.

Lokales.

Das reichdotirte hiesige Operntheater macht Halbpart mit der armen Grazer landständischen Bühne. Hr. Eppich wird nämlich die ganze Saison hindurch immer abwechselnd zwei Wochen hier und zwei Wochen in Graz singen. Welche Direktion den Schaden trägt, wenn sich Hr. Eppich bei seinen wiederholten Semmering-Fahrten erkältet, wissen wir nicht. Hr. Eppich hätte wahrscheinlich wie gedacht je so unentbehrlich zu werden, denn es scheint, daß außer ihm niemand den Corentin in „Dinorah" singen konn. Wenn sich die hiesige Direktion dieses einbildet, so hätte sie müssen Hrn. Eppich um jeden Preis ganz zu „gewinnen" trachten, denn dieses halbe Engagement ist lächerlich, einer Bühne wie der hiesigen unwürdig, und außerdem, wenn zufällig Frl. Murelo oder Hr. Beck, während der „Eppich-Wochen" heiser oder anderweitig beschäftigt sind, zwecklos. Es hat nichts für sich als die Originalität.

Die Sommerliederlafel des Männergesangsvereines am 17. Juli in der „Neuen Welt" fiel glänzend aus. Das Programm war besonders glücklich zusammengestellt, und die Ausführung zählte zu den gelungensten. Den meisten Erfolg hatten zwei neue Kärntnerische Volkslieder, von Herbeck harmonisirt, und der Kreutzer'sche Chor „Liebe", eine der schönsten Kompositionen dieses Meisters. Im letzten wirkte besonders Dr. Olschbauer's schöner Tenor in hinreißender Weise.

Briefkasten der Redaktion. 15.—21. Juli: O. G in Leipzig, ✕ in München, B in Wiesbaden: Erhalten. — ♂ in Berlin: Benützt. N. in München. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 30. Elfter Jahrgang.

Recenſionen
und Mittheilungen über
Theater und Muſik.

Wien. 29. Juli. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Huber Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Nun abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen

Inhalt: Kate Joſefine Bateman. — „Die Afrikanerin" (Schluß) — Die zweite Hälfte der Berliner Konzertſaiſon. Von O. Gumprecht I. — Münchener Muſikbericht II. — Stockholmer Theater- und Muſikbericht. — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Dresden, Leipzig) — Kleine Chronik — Lokales

Kate Joſefine Bateman
und die „Leah" auf der engliſchen Bühne.

Unſere Blätter haben ſchon zu wiederholten Malen Notizen über die engliſche Bearbeitung der „Deborah" und über die durch ſie berühmt gewordene Darſtellerin, Miß Bateman gebracht. Dennoch dürfte dieſer Bericht eines Augenzeugen der Vorſtellung, dem die Künſtlerin zugleich die Entſtehungsgeſchichte des engliſchen Dramas „Leah" mitgetheilt, nicht ohne Intereſſe ſein.

Das Schauſpiel „Deborah" wurde bereits im Jahre 1851 von dem Capſtädtiſchen Literaten John Watermayer in's Engliſche übertragen und bruchſtückweiſe veröffentlicht, ohne je auf die engliſche Bühne zu kommen. Im Jahre 1861 trat die Riſtori (in der italieniſchen wortgetreuen Ueberſetzung von Cerri) in London als Deborah auf, und ſo ſehr die Darſtellerin gefiel, ſo wenig gefiel das Stück; die bibliſchen Citate auf der Bühne waren Dolchſtiche für das puritaniſche England und die Scene, in welcher Ruben nach modern-jüdiſcher Anſchauung die alte Meſſias-Idee perhorreszirt, revoltirte das Publikum der Art, daß die berühmte Tragödin nach einmaliger Wiederholung die „Deborah" nicht mehr zu bringen wagte. Zwei Jahre ſpäter introduzirte Miß Bateman daſſelbe Drama unter dem Namen „Leah", und 350 Vorſtellungen in ununterbrochener Folge machten daſſelbe zum Lieblingsſtück des engliſchen Publikums, das mit dem Namen Bateman unzertrennlich einen Zug durch alle britanniſchen Städte begann, bis die Darſtellerin erſchöpft es ruhen laſſen mußte, um es erſt ſpäter wieder dem Verfaſſer des Originals in „nur zwölf feierlichen" Vorſtellungen wieder vorzuführen.

Weit entfernt, das Talent der engliſchen Künſtlerin zu unterſchätzen, können wir dieſen Erfolg, im Vergleich mit dem Reſultat des Riſtori'ſchen Gaſtſpiels, nicht der Künſtlerin allein, ſondern müſſen ihn der Bearbeitung des Stückes zuſchreiben, die, um den techniſchen Ausdruck unſerer Speiſezettel für rohſaftige Fleiſchgerichte zu gebrauchen, „echt engliſch" iſt. Die „Leah" iſt ein „sensation-piece", wie ſie der Engländer nach ſeinen gewürzten Speiſen und alkoholreichen Weinen am liebſten genießt, am beſten verträgt. Der Bearbeiter, John Daly in New-York, iſt ein Hausfreund der Familie Bateman. Die Eltern Bateman produzirten Kate und deren jüngeren Bruder als „Wunderkinder" in London. Die „Bateman-childern" führten vor 6—7 Jahren Scenen und kleine Stücke auf. Mit der Entfaltung des Körpers ſchritt die Entwicklung eines ſichtbaren Talentes bei Kate fort, und die Mutter Bateman, ſelbſt Schriftſtellerin, war eben daran, eine effektvolle Rolle zum Debüt der Tochter zu ſchreiben, als ihr Daly die damals auf dem deutſchen Theater zu New York bereits eingebürgerte „Deborah" vorſchlug. Die nöthigen Umarbeitungen werden vorgenommen, der Titel, der in engliſcher Ausſprache ſich ſchlecht ſkandirt, durch den Namen der erſten jüdiſchen Braut, die ſich im New-York-Herald verkündigt, erſetzt, und die „Leah" macht in Nidlo's Theater in New-York, ſowie ein Jahr darauf im Royal-Adelphi zu Lon-

Digitized by Google

don ein Furore, das ſich an Hunderten von Abenden ungeſchwächt wiederholte.

Der amerikaniſche Bearbeiter hat ſeine Aenderungen nicht inſtinktiv, ſondern mit ſchlauer Kenntniß des Nationalgeſchmackes vorgenommen und ſich darüber ausgeſprochen. Wir brauchen, ſagt er, ſtarke Emotionen, nicht allein unſere Liebe ſucht ihr Objekt, auch unſer Haß bedarf eines ſolchen. Ein Stück ohne tüchtigen Böſewicht kann in Amerika nicht entzücken. Demzufolge macht Daly aus dem Schulmeiſter einen wahrhaft kriminellen Schuft, der im zweiten Akt den blinden Abraham und im letzten die arme Deborah erſticht, dafür aber auch als Renegat von der ſterbenden Deborah denuncirt, ſchließlich nach echter Lynchjuſtiz ins Waſſer geworfen wird. Die Bibelſtellen ſind meiſtens beſeitigt und durch allgemeine Moralſätze erſetzt, die Scene mit Ruben, die eigentliche Tendenzſcene des Originals, iſt geſtrichen und die Lücke durch ein luſtiges Erntefeſt ausgefüllt, und der harmloſe Bauernburſch Jakob iſt zum „Graziojo“ oder „Clown“ gemacht, der in arkadiſcher Stutzertracht in den kleinen Ausfüllſcenen allerlei Witze produzirt. Nicht zu vergeſſen iſt jedoch die dramatiſch wirkſame Motivirung der Kataſtrophe, die im Original oberflächlich und unwahrſcheinlich behandelt iſt; wir meinen die Probe mit dem Gelde. Hier erklärt ſich der Vater bereit, Leah, wenn ſie das Geld verſchmähe, und alſo beſſer ſei als der Ruf ihrer Nation, als Tochter aufzunehmen, und der Sohn willigt nun gern in dieſe Probe und wird durch ihren Erfolg umſomehr verwirrt und erſchüttert. Pſychologiſch vielleicht unmöglich, iſt theatraliſch dieſe Scene von größerer Wirkung als die des Originals, und ſelbſt der Tod der Heldin am Schluß des Stückes, die in Joſef's und Hanna's Armen, das Kind ans Herz drückend, den müden Geiſt aufgibt, dürfte, wie ſehr er auch der Intention des Originals fern liegt, deſſen tendenziöſen Abſchluß an dramatiſcher Wirkungskraft weit überflügeln.

Die Darſteller des Adelphi-Theaters in London ſind, mit Ausnahme der Bateman, mittelmäßige Komödianten; der einzige Jordaens (Joſef), ein Recke mit einer Stentorſtimme, der für dieſe Rolle nicht paßt, iſt ein nach unſeren Begriffen annehmbarer Schauſpieler. Die Koſtümes ſind fabelhaft. Der ſteieriſche Ortsrichter trägt eine Allongeperrücke und der Schulmeiſter eine Teufelsmaske, zu der nur der Neſtroy'ſche rothe Mantel und die Deviſe: „Nur Böſes“ fehlen. Muſik begleitet nicht nur die Auftritte und Abgänge der Hauptperſonen, ſondern folgt als melodramatiſches Akkompagnement ganzen Scenen lyriſchen Inhaltes. Das ganze Kolorit iſt grell, Licht und Schatten ſind in derben Kontraſten aufgeſetzt; das laute Schreien, das gymnaſtiſche Geberdenſpiel frappiren den Fremden; dem Einheimiſchen ſind ſie Bedürfniß.

Kate Joſefine Bateman hat kaum ihr zwanzigſtes Jahr erreicht. Eine hohe Geſtalt von kräftig entwickelten Formen, etwas derbe Hände und Füße, ein prächtiger antikſchöner Nacken und ebenſolche Schultern, ein Kolorit, das im Tageslicht etwas wachsgelb, Abends den Schmelz des Marmors zeigt, ein ſtolzgetragener Kopf mit reichem rothblönden Haar, einer ſtarken gebogenen Naſe, ſchmalen, faſt unmerkbaren Lippen und großen lichtblauen Augen: dies das Signalement der „Amerikaniſchen Rachel“. Ihre Stimme vom reinſten Contre-Alt-timbre klingt in ruhiger Rede etwas rauh, in leidenſchaftlicher wird ſie donnerndmächtig; die Ausſprache iſt nicht frei von herben amerikaniſchen Accenten. In ruhigen Scenen gibt der knappgeſchloſſene Mund, das blaßblaue Auge, das gedämpfte Organ dem ganzen Weſen etwas Kaltes, Lebloſes; in Momenten der Rührung iſt der Ausdruck des bleichen Geſichtes mit zum Himmel gerichtetem Aug' und geöffneten Lippen ſchmelzend wie der einer Dolci'ſchen Madonna; in Scenen des Haſſes, der Wuth iſt das ganze Geſchöpf ſprunghaft wild, unheimlich, hyänenartig. Sie iſt ſich dieſer Kontraſte nur zu ſehr bewußt, und wirkt beſonders durch ſcharfe Uebergänge, durch ſtarkes Aneinanderſetzen der beiden Extreme. Man muß ſich an dieſe Auffaſſung gewöhnen, ſie ſcheint überhaupt nach dem engliſchen Geſchmack zu ſein. Ein großer Vorzug der Bateman iſt ihr ſtummes Spiel, ihre Theilnahme während der Reden Anderer. Das beſchleunigte Athmen, das Zittern und Schaudern der Glieder, Interjektionen, unartikulirte Laute, die die Reden je nach ihrem Affekte begleiten, machen dieſe Künſtlerin ſtets zum Mittelpunkt der Scene, ſelbſt wo ſie nichts zu reden hat. Die Scene der Deborah mit dem Kinde des treuloſen Geliebten möchten wir geradezu unübertrefflich nennen, ſie iſt es auch, die den Erfolg des Stückes in England ſicherte. Leah ſcheidet ohne Haß, ohne Wuth, abgeſchloſſen, apathiſch. Noch eine einzige Sehnſucht ſcheint flüchtig die Seele der Entſagenden zu ſtreifen: ſein Kind möchte ſie einmal ſehen. Sie

Digitized by Google

wendet ſich, ſie erblickt es, ein leichter Lichtſtrahl ſtreift über das apathiſche Geſicht. Sie nähert ſich, furchtſam ſchleichend, man glaubt ihr Herz pochen zu hören, widerſtreitende Gefühle zucken durch das blaſſe Geſicht, ſie faßt das Kind, ſie betrachtet es; bei dem Worte: „Sein Ebenbild!“ ſchreit die alte Liebe noch einmal wild auf; ſie weiß nicht, ob ſie das Kind an ſich ziehen, ob ſie es abſtoßen ſoll; ihre Athemzüge ſind tief, raſch, wie die einer Fiebernden, die Arme zucken unruhig an dem Körper des Kindes auf und ab. Sie fragt es nach dem Namen, ſie hört ihren eigenen; ſie glaubt zu träumen, ſie vernimmt, daß Kind und Eltern für ſie beten, ihrer liebend gedenken. Da bricht ihr ganzes Weſen gleichſam in einen Strom von Thränen zuſammen. Es iſt kein Theaterweinen, es iſt ein natürlicher, faſt elementarer Ausbruch des tiefſten Leides, der höchſten Freude. Das Schluchzen raubt ihr die Sprache, die nächſten Worte ſind unartikulirte Laute, die mit Thränen und Küſſen zuſammenſchmelzen. Das ganze Auditorium iſt magiſch gezwungen mit zu weinen und mitzuſchluchzen, und genießt dieſe Emotion mit wahrhaft durſtigem Eifer.

Wie eine Künſtlerin ein Jahr hindurch an jedem Abend dieſelbe Erſchütterung hervorbringen kann, indem ſie ſie ſelbſt zu fühlen glaublich macht, woher ſie Stimmung und Kraft ſo unvermindert zu ſchöpfen vermag, das möge ein Anderer erklären; für uns iſt es ein phyſiologiſches, wie ein pſychologiſches Unikum.

„Die Afrikanerin“.

Oper in fünf Akten, Worte von Eugène Scribe, Muſik von Giacomo Meyerbeer. Zum erſten Male aufgeführt in der kaiſerlichen Oper zu Paris am 28. April 1865.

(Schluß)

Die Oper zerfällt in zwei Theile von ganz verſchiedenem Charakter. Die drei erſten Akte ſind die urſprüngliche Oper „Vasco de Gama“, der vierte und fünfte Akt iſt die ſpäter zugewachſene Melodienbeigabe, die eigentliche „Afrikanerin“. Um eine gewiſſe Zuſammengehörigkeit herauszubringen, wurden die Hauptcharaktere aus dem einen in den anderen Theil herüber gezogen und umgekehrt. Dadurch geſchah es nothwendigerweiſe, daß jeder derſelben eine Zeitlang in eine ihm fremde Atmoſphäre verſetzt wurde, welcher die urſprüngliche Anlage nicht zuſagt. Da iſt vor allem Vasco de Gama durch drei Akte lang Mathematiker, Forſcher, Märtyrer einer ſcientifiſchen Idee, um im fünften Akte plötzlich ſich in einen willen- und gedankenloſen Schwächling zu verwandeln, der mit weinerlicher Zaghaftigkeit zwiſchen zwei Frauen ſchwankt und nicht weiß, ob er treu, oder ob er dankbar ſein ſoll. Selica, der offenbar von Seite beider Autoren die meiſte Sorgfalt zugewendet wurde, muß in den erſten Akten ihre intereſſanteſte Seite, die wilde Natürlichkeit, verbergen, weil ſie Sklavin iſt, ohne ſie aber auch ſpäter zeigen zu dürfen, als ſie Königin geworden iſt; denn zur Förderung ſangbarer Situationen muß ſie ſich einer Denkungs- und Anſchauungsweiſe anbequemen, welcher ihr Teint und ihre Tracht entſchieden nicht entſprechen. Am glücklichſten iſt die Figur des Nelusco gezeichnet, er kommt wenigſtens im ganzen Stücke nicht in die Lage, ſich anders zeigen zu müſſen, als der tätowirte Wilde, der von fanatiſchem Haß gegen die Fremden erfüllt iſt, welche die Ruhe ſeines Vaterlandes bedrohen, und der nebenbei in ſtiller Ergebenheit ſeine Königin liebt und ihr wie ein treuer Hund bis in den Tod folgt. Ines iſt die unglücklichſte „zweite Partie“, welche jemals in eine große Oper gebracht wurde. Sie hat oft zu erſcheinen, darf aber niemals ſo lange bleiben, bis ſie darthun konnte, welches eigentlich ihr Weſen und ihr Charakter ſei. Alle übrigen Perſonen ſind unbedeutend, meiſt nur für eine Scene geſchaffen. Unter denſelben machen ſich der Großinquiſitor und der Großprieſter durch gelungene, wirkſame Anlage vortheilhaft bemerkbar.

Nach dieſer Analyſe des Sujets und des daraus gemachten Libretto's erübrigt uns noch die Zergliederung der Partitur. Der allgemeine Standpunkt der Beurtheilung iſt mit dem Vorausgeſchickten bereits gegeben, wir können daher von Scene zu Scene das Bemerkenswertheſte hervorheben.

Die „Afrikanerin“ hat, ſowie der „Prophet“, keine eigentliche Ouvertüre. Eine kurze Introduktion entlehnt zwei Motive, eines aus dem erſten Akte, die Romanze der Ines, und einen Satz aus dem Septuor am Schluſſe des zweiten Aktes. Der erſte Theil iſt tief melancholiſch gehalten und bricht plötzlich ab, um dem rauſchenden, feierlichen zweiten Theile Raum zu gönnen. Ehe noch das von allen Blechinſtrumenten ausgeführte Schlußthema zu Ende iſt, hebt ſich der Vorhang, die

Digitized by Google

Violinen und die Cella's introduziren noch einmal und Ines ſingt nach einem kurzen Recitativ die weiche faſt italieniſch gehaltene Romanze in G-moll:

Adieu, rive du Tage,
Ou j'ai reçu le jour; —

das Adieu! verhallt nach jedem Satze in Harfenakkorden. Das Terzett: Ines, Don Pedro und Don Diego unterbricht die Romanze, ohne das Thema zu beendigen, welches zum Schluſſe in den Worten wiederkehrt, welche Ines dem todtgeglaubten Geliebten nachruft:

Loin de la patrie,
Quand tu perds la vie,
Reçois d'une amie
La plainte et les pleurs, etc.

Ein ſchweres getragenes Ritornell von ſechzehn Takten kündigt den Einzug der Räthe an, und am Schluſſe desſelben fällt der Baßchor der Biſchöfe ein:

Toi, que te monde révère,
Seigneur, viens nous inspirer!

Das Uniſono der kräftigen Stimmen, welches vom Orcheſter noch wirkſam unterſtützt wird, läßt ganz vergeſſen, daß es ein Gebet iſt, was die Glieder der ſtreitbaren Kirche hier vorbringen. Es verrauſcht wie ein Kriegerchor, kurz, raſch, ohne Wiederholungen und bildet das charakteriſtiſche Motiv für die ganze große Scene im Rathe, welche den erſten Akt ausfüllt. Die ſtürmiſche Berathung, die leidenſchaftliche Vertheidigung Vasco's und zum Schluß das Verdikt des Anathems werden von dem Orcheſter in der glänzendſten Weiſe markirt, ſo daß das Ganze einen faſt rhetoriſchen Charakter annimmt. Je weiter ſich die Aktion auf der Bühne ſteigert, deſto mächtiger ſtimmt das Orcheſter mit ein, unheimliche chromatiſche Läufe begleiten die ſtürmiſche Berathung, und das Anathem fällt mit einem Gewitter der Granceaſſa und der Cymbeln auf das Haupt des kühnen Vasco.

Der zweite Akt iſt von ganz verſchiedenem Charakter. Vasco ſchläft in ſeinem Kerker, er träumt von ſeinen Plänen, von Ines, und das Orcheſter malt ſeine Sehnſucht, ſeine Seufzer in langgezogenen Hörnertönen. Das Schlummerlied der Selica in A-moll:

Sur mes genoux, fils du soleil,
Enfant, dors sans alarmes, —

klingt nicht fremdartig, wie man ſich das „Lied der Bengali", wie Selica es nennt, vorſtellen würde, das einzig Ungewöhnliche daran iſt die ſonderbare Deklamation. In der darauf folgenden Scene, in welcher Selica den Mordverſuch Nelusco's vereitelt, iſt die kurze Arie in D-dur des letzteren:

Fille des rois, à toi l'hommage

in klaſſiſchem Style gehalten, aber ſie verräth gleichfalls in keiner Wendung, daß es ein brauner Wilder iſt, der mitten in ſeinem Beſtreben ſich zu rächen, demüthig das Knie vor ſeiner Königin beugt. Das Duo, Vasco und Selica, iſt die farbloſeſte Nummer dieſes Aktes, der ohnehin dem erſten merklich nachſteht. Auch die folgende Scene, in welcher Ines den Gefangenen ſeine Freiheit ankündigt, erreicht erſt mit dem Septuor am Schluſſe, welches bereits in der Ouvertüre intonirt wurde, dramatiſche Lebendigkeit. Die Singſtimmen werden mit Harfenakkorden, Violintremolo's und durchdringenden Klarinettenrufen begleitet und der Eindruck dieſes Finale's iſt ein wehmüthig feierlicher.

So wirkſam der dritte Akt auch iſt, wird er doch den Muſiker am wenigſten anſprechen. Meyerbeer hat hier ſeine ganze Rüſtkammer von Orcheſtereffekten aufgebraucht und mitunter Kurioſitäten ausgeſtellt, die ſchwerlich Anklang finden dürften. Es iſt noch früh am Morgen, die Frauen im Zwiſchendeck ſingen wie aus dem Traume einige kurze Strophen, welche durch ein Fagottſolo eingeleitet werden, inzwiſchen bricht der Tag herein und der Kanonenſchuß, welcher die Schläfer weckt, ändert plötzlich den Charakter der Muſik, ein Chor von zweihundert Sängern, meiſt Männerſtimmen, ſingt das Morgengebet:

O grand saint Dominique,
Effrot de l'hérétique, —

Die Matroſen gehen an ihre Arbeit, das Orcheſter ahmt den ſchweren Schritt der Seeleute nach, das Rauſchen des Meeres, das Brauſen des Windes, das Schleifen der Taue, es fehlt nur noch das Klirren von Ketten und das Quitſchen der Eiſenachſe des Steuerruders. Nelusco's indianiſche Ballade in C-moll

Adamastor, roi des vagues profondes

erinnert lebhaft an das Piff! Paff! der Hugenotten und da die gewöhnlichen Orcheſtermittel ſchon vorher verbraucht wurden, ſo wird das Akkompagnement dadurch intereſſant gemacht, daß die Violinſaiten mit dem Holze des Bogens geſchlagen werden. Mit dem Erſcheinen Vasco's auf dem Schiffe tritt eine kleine, wahlthuende Pauſe ein, das Duett, Vasco und Don Pedro, zerfließt nach einem heroiſchen Anfang in ein italieniſches Meladiſiren, welches nur ſchwer mit dem Texte

Je contiens à peine
Ma rage et ma haine

in Einklang zu bringen iſt. Gleich darauf fährt das Schiff an den Klippen auf, die Saxhörner imitiren das Krachen der Rippen an den Felſen, dann erklettern die Wilden das Fahrzeug und die große Trommel hat das Schmettern ihrer Streitäxte wieder zu geben, die Oboe den Angſtſchrei der Frauen, bis endlich in dem rauhen mordathmenden Kriegerchor:

Ni paix, ni trève
Aux chrétiens que voilà!

die betäubende Scene und mit ihr der Akt ihr Ende finden.

Der vierte Akt iſt unbedingt der bedeutendſte der ganzen Oper. Er iſt großartig und zart, poetiſch und maleriſch zugleich. Der indiſche Marſch, welcher den Akt eröffnet, iſt voll Leben, voll Bewegung, das Thema desſelben in D-moll wird durch ein Trio in Dur trefflich gehoben, in den Wiederholungen wird die Inſtrumentirung immer reicher, bis endlich bei dem Eintritt der Königin in die Scene das Trio mit aller Kraft der Sax'ſchen Blechhörner ſchmettert. Der Huldigungschor:

Nous jurons par Brahma,
Par Wichnou, par Siva, —

bekömmt durch die Cellobegleitung ein religiöſes Gepräge und mit dem Beginne der Arie Vasco's

Salut, salut, ô nouveau monde, —
Beau paradis sorti de l'oude —

bemühen ſich die Flöten, Violinen und Klarinetten, das Paradies in Tönen zu malen; den Höhepunkt der Poeſie erreicht dieſer Akt mehr aber in dem Duo, Vasco und Selica,

Vers toi, mon idole,
Tout mon coeur s'envole. —

dem wohl nur das Duo, Raoul und Valentine, in den Hugenotten zur Seite geſtellt werden kann. Der Hochzeitschor iſt mit dem Glockenſpiele begleitet und ſchließt das märchenhafte Gebilde.

Da für Balletmuſik in der Partitur Meyerbeer's nicht vorgeſehen war und man doch nicht etwas Fremdes in ſein muſikaliſches Vermächtniß hineinbringen wollte, ſo läßt man die Bajaderen nach — der Cantique Meyerbeer's: „A tes pieds, fils du Seigneur“ tanzen, und ſie tanzen ebenſo munter darnach, als die Einwohner von Waſhington von der Melodie des Liedes „Es gibt kein ſchöner Leben“ erbaut und gerührt wurden, welche man als — Todtenmarſch bei der Leichenfeier Lincoln's ſpielte.

Der fünfte Akt iſt ſangtich ziemlich unbedeutend. Das Duo, Selica und Ines,

O longue souffrance
Qui déjà commence

wird durch den Konkurs der Saxhörner um die naturgemäße Färbung gebracht, und das folgende Recitativ drückt zu wenig die trübe Todesſtimmung der Selica aus. Die vielgeprieſene Nummer dieſes Aktes iſt das Ritornell von ſechzehn Takten, mit welchem die Verwandlung der Scene in das Vorgebirge des Todesbaumes eingeleitet wird. Der Effekt des Uniſonos der Streichinſtrumente ohne Begleitung der Holz und Blechharmonien iſt ein höchſt eigenthümlicher, aber doch zu kurz, um der ganzen Scene Stimmung zu geben. In der Sterbearie der Selica ſind die Harfen viel verwendet und die wachſende Betäubung durch den giftigen Duft des Baumes iſt durch einen „Choeur aërien“ ausgedrückt, der mit den letzten Schmerzensrufen Nelusco's in einem Pianiſſimo verhaucht, welches die Oper ſchließt.

Wir ſind an das Ende der Partitur gelangt, nachdem wir eine lange Reihe von Schönheiten aus derſelben hervorgehoben haben, und dennoch iſt die allgemeine Empfindung ſeit der Aufführung der „Afrikanerin“ die der Enttäuſchung. Die Verſprechungen, die theils von einzelnen Freunden Meyerbeer's gemacht wurden, theils in Folge der langen geheimnißvollen Zurückbehaltung der Oper von ſelbſt entſtanden, waren auf das Höchſte geſtiegen, man erwartete ſchließlich etwas, das gar nicht in dem künſtleriſchen Naturell Meyerbeer's gelegen war, man erwartete von ihm den Rhythmus und die harmoniſche Kombination Spohr's und Mendelsſohn's, die ſonore Orcheſtration Wagner's und den Melodienreichthum Roſſini's. Um die Kritik; „vous n'êtes pas un mélodiste“ zu verblüffen und vom Gegentheil zu überzeugen, opferte er ſeine größte Spezialität auf, für die Melodie um jeden Preis gab er die Charakteriſtik der Perſonen, das dramatiſche Leben ſeiner Kompoſition auf; das ungewohnte Terrain brachte ihn um die Schärfe des Blickes und die Sicherheit der Berechnung, die ihm ſonſt in ſo hohem Maße zu eigen waren, und ſo kam es, daß das Reſultat der Mühe eines halben Menſchenlebens doch nicht im Stande iſt, einen einzigen Buchſtaben von dem Urtheile hinwegzuwiſchen: „Vous n'êtes pas un mélodiste“.

Der Erfolg der Oper wird ſich aber von Jahr zu Jahr heben in demſelben Maße, als die überſtüſſigen und allzueifrigen, vielleicht auch ſpekulativen Rekta-

Digitized by Google

men vergeſſen ſein werden, welche einen wahren Meyerbeer-Fetiſchismus zu ſchaffen verſuchten.

Was die Aufführung der Oper anbelangt, ſo iſt die hieſige allerdings eine ausgezeichnete, aber doch keine unerreichbare. Naudin (Vasco) ſchadet ſeinem Erfolge durch die handwerksmäßige Manierirtheit italieniſcher Heldentenore, Faure (Nelusco) hat das raſche rauhe Weſen des indiſchen Kriegers bis in Gang und Geberde durchgeführt, ſobald aber eine lyriſche Paſſage in ſeiner Geſangspartie vorkömmt, fällt er doch aus der Rolle und ſchüttelt, ganz europäiſch affektirt, die gefühlvollen Noten mit beiden Händen aus der Bruſt. Fr. Saxe (Selica) ſingt unübertrefflich, aber verzichtet ganz darauf, ihrer Rolle durch Spiel zu Hilfe zu kommen. Am gelungenſten und nach allen Richtungen ebenmäßig vollendet iſt Frl. Battu als Ines, was um ſo anerkennenswerther iſt, als die Partie der Ines jedenfalls die mindeſt intereſſante und dankbare in der ganzen Oper iſt. Das beſte Lob, welches man dem Orcheſter ſagen kann, iſt, daß es ſo executirt, als ſpielte der Kapellmeiſter Hainel ganz allein.

Die äußere Ausſtattung hat eine Viertelmillion Franken gekoſtet, ohne daß ſie etwas Außerordentliches darböte. Das Schiff des dritten Aktes iſt eine arge Enttäuſchung für Jene, welche Spektakelſtücke in dem Theater Châtelet und auf anderen Bühnen geſehen haben, und die gerühmte Dekoration des letzten Aktes, die Felſenküſte mit dem Baume des Todes, verdankt das Aufſehen, welches ſie erregte, nur den Pfunden von Ockerfarbe, welche über Luft, Waſſer und Felſen verſchwenderiſch hingeſtrichen ſind.

Die zweite Hälfte der Berliner Konzertſaiſon.

Von Otto Gumprecht.

I.

Der königliche Domchor. — Die Singakademie. — Der Stern'ſche Geſangverein. — Magnifikat von Bach. — Requiem für ein Kind von Ehlert. — Symphonie-Soiréen der königl. Kapelle. — Ouvertüre von Lührs. — H-moll-Symphonie von Taubert.

Die zweite Hälfte unſerer Konzertſaiſon hatte noch eine reichere Ausbeute aufzuweiſen als die erſte, über die ſchon früher von mir berichtet iſt. Orcheſter, Chöre und Soliſten ſchienen zu wetteifern, die Verſäumniß der letzten Jahre mit einmal nachzuholen. In dem Folgenden kann nur der wichtigſten Erſcheinungen gedacht werden. Alle Konzerte, die nicht durch irgend welche individuellere Bedeutung hervorragten, entweder durch den Inhalt des Programms, oder durch die Weiſe der Ausführung, oder endlich durch eine maſſenhafte Vereinigung der aufgebotenen Mittel und Kräfte, muß ich mit Stillſchweigen übergehen.

Der königliche Domchor veranſtaltete in der Zeit von Weihnachten bis Oſtern ſeine zweite und dritte Soirée. Zum erſten Mal begegnete man bei dieſer Gelegenheit in ſeinem Repertoire den Namen Michael Haydn und Gluck. Der erſtere war vertreten durch ein Offertorium, der zweite durch den 129. Pſalm: „De profundis". In beiden Kompoſitionen herrſcht das homophone Element, die eine wie die andere zeigt jenen indifferenten, der inneren Begeiſterung baren Charakter, welcher im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts ſich immer mehr der katholiſchen Kirchenmuſik bemächtigte und dem gegenüber der phantaſievolle Realismus doch als ein erheblicher künſtleriſcher Fortſchritt erſcheint. In dem Haydn'ſchen Stück genügte es dem Komponiſten, mit Aufgabe aller tieferen Beziehungen ſeines Textes ſich behaglich auf ſeichtem melodiſchen Gewäſſer hin und her zuſchaukeln. Fluß, Klarheit, Wohllaut fallen ihm freilich bei ſolcher Reſignation als mühelose Früchte in den Schooß. Nur die rührendſte Beſcheidenheit konnte Franz Schubert die Worte eingeben, mit denen er des Salzburger Haydn-Monuments gedenkt: „Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger klarer Geiſt, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht ſo ruhig und klar ſein kann, ſo verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden ſo innig als ich. Eine ſchwere Thräne entfiel meinen Augen und wir gingen weiter". Ebenſo profan wie im Haydn'ſchen Offertorium, aber doch etwas ſtroffer iſt der Ausdruck in dem Gluck'ſchen Pſalm. Es fehlt nicht an einzelnen Zügen, in welchem die Muſik in ihrer Weiſe mit den Worten Ernſt macht. Als einzige Kirchenkompoſition des Meiſters, deſſen dramatiſche Schöpfungen mitten in das Leben der Gegenwart hineinragen, verdient indeſſen dieſes De profundis immerhin unſere Aufmerkſamkeit. Glücklicher gewählt waren die folgenden Novitäten im diesjährigen Programm des Domchors. Die fünfſtimmige Motette: „Was betrübſt du dich, meine Seele", von Heinrich Schütz 1585—1672, dem Vater der deutſchen Muſik, — weil er der Erſte geweſen, der bei den Italienern in die Schule gegangen und zu der geiſtigen Bedeutſam-

keit des Inhalts, zu deſſen Gemüthsfülle und charakteriſtiſcher Kraft die Plaſtik der Formen gefügt, — bringt namentlich in ihrem Eingang, zu dem ſie ſich am Schluß wieder zurückwendet, intenſiv religiöſe Stimmung zu ergreifendem Ausdruck. Im weiteren Verlauf überwuchert die kontrapunktiſche Technik den Sinn der Worte. Ungleich geringere Kunſtfertigkeit, aber eine noch weit ſchlichtere kindlichere Frömmigkeit offenbart ſich in der zweichörigen Motette von Johann Chriſtoph Bach 1643—1703 „Unſeres Herzens Freude hat ein Ende". Nicht müde wird der treuherzige Sänger, die Worte: „O weh daß wir ſo geſündigt haben" in den mannigfachſten Modulationen der Empfindung zu wiederholen. Kaum Genüge vermag ſich hier die bußfertige Reue zu thun mit ihrem Schmerz und ihrer Klage. Die Motette: „Herr, wenn Trübſal da iſt", von Hontilins 1714—85 zeigt bereits eine modernere Färbung, gibt übrigens ſtimmungsvoll die verſchiedenen Gefühlsſchattirungen des Textes wieder. Der Chor: „Ihr Söhne Judas klagt" aus Händel's „Eſther", dem erſten engliſchen Oratorium des Meiſters, das er im Jahr 1720 für den Herzog von Cantos vollendete, vergegenwärtigt uns ſchon den Schöpfer jener gewaltigen altteſtamentariſchen Tondramen in ſeiner vollen Bedeutung. Die Empfindung iſt ebenſo tief und ſtark, als der Ausdruck würdig und gemeſſen. Bekannte Werke von Paleſtrina, Vittoria, Lotti, Mozart, Eccard, Seb. Bach, Mendelsſohn und Nicolai bildeten den übrigen Inhalt der beiden Abende. Die Ausführung empfahl ſich durch die bekannten Vorzüge. Frl. Decker und Hr. Otto vertraten mit Auszeichnung den geiſtlichen Sologeſang.

In der zweiten Hälfte des Winters brachte die Singakademie nicht weniger als vier große Oratorien zum Vortrag, nämlich Haydn's „Jahreszeiten", Mendelsſohn's „Paulus" mit den Damen Decker und Baru, den HH. Otto und Krauſe in den Solopartien, ferner Graun's „Tod Jeſu", wobei die Einnahmen dem Fond für das in der Vaterſtadt des Komponiſten zu errichtende Denkmal zu Gute kam, endlich Bach's „Matthäuspaſſion". Dank der ununterbrochenen Reihe jährlich wiederkehrender Aufführungen iſt dieſe höchſte künſtleriſche Schöpfung des Proteſtantismus dem Verſtändniß der Empfangenden ebenſo geläufig geworden wie dem Vermögen der Mitwirkenden. Die Haltung der Chöre zeugte von der innigen Vertrautheit Aller mit der Aufgabe. So klar und ſicher war der Vortrag ausgeſtaltet, daß jedes einigermaßen geübte Ohr den künſtlichſten Verſchlingungen der Polyphonie ohne Mühe folgte. Die rühmliche Spezialität der Singakademie, ihr frommer Choralgeſang, die weiche Innerlichkeit der Auffaſſung und der geläuterte Stimmklang kam auch diesmal wieder zu voller Geltung. Das Sopranſolo hatte an Frl. Decker die berufenſte Vertreterin gefunden. Der Adel des Tons, die Sauberkeit im Techniſchen, der keuſch nach innen gewandte Ausdruck, Alles vereinigte ſich hier zu wohlthuender Harmonie. Nicht die gleiche Sicherheit legte die Altiſtin an den Tag, die zum erſtenmal an dieſer Stelle ſtand. Hr. Seiffart hat ſich ſchon früher in der Partie des Evangeliſten bewährt. Mit anzuerkennendem Eifer hob er die Schätze tiefſinniger Charakteriſtik empor, welche dieſe Tenorrecitative in jedem Worte bergen. Der Repräſentant des Baßſolo, Hr. Putſch, konnte den Chriſtus des Hrn. Krauſe aus der Erinnerung der Hörer nicht verdrängen. Seinem Organ fehlte zwar nicht die anſchmiegende Milde und Weichheit, deren die Aufgabe bedarf, wohl aber die innere Kraft und Feſtigkeit. Der Anſatz des Tones ſchwebte vielfach zu tief und wurde erſt nachträglich korrigirt.

Vom Stern'ſchen Geſangverein ſind zwei Konzerte zu verzeichnen. In dem Programm des einen, das gemiſchter Natur war, glänzt vor allem Andern das in Berlin bis dahin noch nicht öffentlich gehörte Magnifikat von Seb. Bach, eines der edelſten Vermächtniſſe ſeines Genius, welches fortan wie die beiden Paſſionen, die H-moll Meſſe und das Weihnachts-Oratorium unzweifelhaft ſeinen geſicherten Platz in unſerem Muſikleben einnehmen wird, denn es ſteht an Tiefe des Inhalts, wie an Macht des Ausdrucks hinter keiner jener Schöpfungen zurück und vergegenwärtigt uns in engſtem Rahmen die geſammte künſtleriſche Perſönlichkeit ſeines Urhebers. Als den Grundzug in dem Schaffen des Meiſters kann man die unermeßliche Fülle nicht bloß im geiſtigen, ſondern zugleich im materiellen Sinne betrachten, zu der wir hier immer von Neuem bewundernd emporblicken. Im Ganzen und Einzelnen, in der unverſieglichen Kraft urſprünglichſter Erfindung, wie in dem unüberſehbaren Reichthum formeller Geſtaltung, überall gewahren wir ein Vermögen, dem die geſammte Tonwelt zu unbeſchränktem Erb und Eigen gegeben, das jedem Stoffe, welchen es berührt, tauſendfältige Quellen des Lebens entſtrömen läßt. Der Text des Magnifikat iſt dem Evangelium des Lucas entnommen. Die Worte der Maria, I. Kap. Vers 46 und folgende, bilden den Inhalt. Wie ſich nicht anders erwarten läßt, geht die muſikaliſche Behandlung und Auslegung weit über die Gränzen des ſpezifiſchen Madonnenkultus hinaus, ſie erhebt ſich zu univerſaler,

Digitized by Google

das innerſte Weſen aller chriſtlichen Lehre, Anſchauung und Empfindung umfaſſender Bedeutung. Schon der Umfang der äußeren Mittel geſtattet darüber keinen Zweifel. Aufgeboten ſind ein fünffältig getheilter Chor, vier Soloſtimmen, Orcheſter und Orgel. Noch überzeugender lehrt der Inhalt, daß es ſich für den Komponiſten um ganz andere Dinge handelte, als um die ſchwärmeriſche Verehrung der Jungfrau, deren Geſtalt nur in ein paar Arien, am meiſten in der für Sopran „Quia respexit humilitatem“ in den Vordergrund tritt. Der Ausdruck anſchmiegender Milde, Weichheit und Demuth zeigt hier jene innige Miſchung des Realiſtiſchen und Idealiſtiſchen, wie ſie nur der naivſten Gläubigkeit zu Gebote ſtand. Gleich in dem erſten Chor: „Magnificat anima mea Dominum“, der am Schluß des Werkes in der angehängten Doxologie zum Theil wiederkehrt, erhebt die geſammte Chriſtenheit ihre Stimme zu einem jubelnden Loblied auf den Herrn. Strahlender Glanz iſt über den Satz vom Anfang bis zu Ende ausgegoſſen. Zu der ganzen Macht und Fülle ſeiner Töne führt uns aber der Meiſter erſt in den beiden Chören: „omnes generationes“ und „Fecit potentiam in brachio suo“ empor. Jener fällt unmittelbar in die eben erwähnte Sopranarie ein, der Maria gleichſam das Wort von den Lippen nehmend. Sie verſchwindet hinter dem plötzlich in blendender Glorie aufſteigenden Bau der chriſtlichen Kirche, in der Tauſende von Generationen wohnen werden. Alle Völker und alle Zeiten vereinigen ſich hier zu einem ewigen Bund. Prachtvoll iſt der jedesmalige Eintritt der Bäſſe mit dem Thema, überwältigend nach der Generalpauſe der erneute Ausbruch eines nicht enden wollenden Jubels. In dem folgenden Chor zerſtreuen ſich die Stimmen bei dem „dispersit“ in einzelne, wie irr umher ſchwankende Gruppen, bis ſie bei den Worten superbos wieder zu einer kompakten Maſſe zuſammenſchießen. Von prägnanteſter Wirkung iſt auch hier die Generalpauſe, die mit einem Einſatz auf dem übermäßigen Dreiklang endigt. Dem grammatiſchen Sinn ſeines lateiniſchen Textes gemäß hat Bach das „mente cordis sui“ auf Gott bezogen, während es nach dem Original, wie in der lutheriſchen Ueberſetzung „Die hoffärtig ſind in ihres Herzens Sinn“ die nähere Beſtimmung zu superbos enthält. Hervorzuheben wären endlich noch der durch ſeine harmoniſche Rückung bewunderungswürdige Schluß des Duetts „Et misericordia“, die durch ihre beiden entgegengeſetzten Motive ſo charakteriſtiſche Tenorarie „Deposuit potentes“, das ſchwärmeriſche, von zwei Flöten begleitete Altſolo, endlich der Chor „Sicut locutus est ad patres nostros“, in welchem die Stimmen wie Meereswogen majeſtätiſch einherrollen. Sowohl für die Wahl des Werkes, wie für die treffliche, bis in das Kleinſte gewiſſenhaft vorbereitete Ausführung gebührt dem Verein, vor allem deſſen Leiter der wärmſte Dank. Die Soli hatten die Damen Strahl und Preßler, die HH. Otto und Putſch übernommen. Durch ſeine prägnante Kürze, wie durch ſeine dem Verſtändniß ſich entgegenneigende Klarheit und Durchſichtigkeit iſt das Werk vor allen geeignet, auch dem großen Publikum zum Genuß und Verſtändniß der Bach'ſchen Tonſprache den Weg zu weiſen.

Außer dem Bach'ſchen Magnifikat enthielt das Konzert noch den 114. Pſalm von Mendelsſohn: „Da Iſrael aus Aegypten zog“, der in frommer Legendenart beginnend, weiterhin eine Fülle charakteriſtiſcher Tonmalerei vor uns ausbreitend, mit einem Halleluja ſchließt, deſſen kleinliche, rein konventionelle Behandlung zu der Größe des Vorwurfs in gar keinem Verhältniß ſteht, ferner die Beethoven'ſche Phantaſie für Klavier, Solo und Orcheſter, in welcher Hr. Willmers, zur Zeit erſter Klavierlehrer am Stern'ſchen Konſervatorium, mit Anerkennung den Platz am Flügel einnahm. Endlich ein „Requiem für ein Kind“ von Ehlert. Das ſüßliche, gezierte Weſen des Tiedge'ſchen Gedichtes, welches den Text zur letzteren Arbeit herlieh, mußte ſich natürlich der Muſik bis zu einem gewiſſen Grade mittheilen. Wie in faſt ſämmtlichen früheren Ehlert'ſchen Kompoſitionen, ſo ſpricht ſich auch hier eine in die eigene Subjektivität ſich verſenkende, der unmittelbaren Wirklichkeit ſpröde abgewandte Natur aus. Wohin man blickt, Geiſt und Bildung im Ueberfluß, man wird aber deſſen nicht froh, weil der Empfindung jede Urſprünglichkeit abgeht. In der gewundenen Melodik, der dem Enharmoniſchen und Chromatiſchen mit Vorliebe zugethanen Modulation, in der narkotiſchen Inſtrumentirung, die allerdings durch manche prägnante Klangmiſchung überraſcht, allenthalben gewahrt man ein Raffinement, welches im befremdlichen Gegenſatz zu einer Aufgabe ſteht, der die Muſik nur mit unſchuldvollem Herzen hätte nahen ſollen.

An den Oſterkonzerten betheiligte ſich der Stern'ſche Verein durch die Aufführung der großen Beethoven'ſchen Meſſe, die ſchon ſeit einer Reihe von Jahren zu dem feſten Beſtande ſeines Repertoirs gehört. Das Ringen mit dem Techniſchen und Geiſtigen der

Digitized by Google

Aufgabe war bis auf die letzte Spur verſchwunden, und ein unbefangenes Ohr mochte kaum die Schwierigkeiten errathen, von denen jede Seite der Partitur ſtarrt. Um die Solopartien machten ſich die Damen Caggiati aus Hannover und Wüerſt und die HH. Geyer und Bletzacher aus Hannover verdient.

Die fünf zwiſchen Weihnachten und Oſtern ſtattgefundenen Symphonie-Soiréen der königl. Kapelle zeigten ſich mit Novitäten ungleich ſparſamer, als die vier erſten des Cyklus. Neu war nur unter den aufgeführten Werken die Lühr'ſche Ouvertüre „Im Frühling". Sie läßt deutlich das Streben erkennen, die Tonwelt geiſtig zu erfüllen und zu durchdringen, ohne deren organiſche Formen und Geſetze zu erſchüttern. Dieſer Idealismus würde indeſſen noch weit höher anzuſchlagen ſein, wenn er nicht überwiegend negativer Art wäre, wenn mit ihm eine kräftigere Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes Hand in Hand gingen. Gar blaß und ſchattenhaft ſind die Tongeſtalten, die uns hier gegenübertreten und ſtatt, daß ſie durch die Entwicklung individuellere Beſtimmtheit gewännen, gerathen ſie umgekehrt unter der thematiſirenden Hand immer tiefer in das Gebiet grübelnder Beſchaulichkeit und weſenloſer Abſtraktion. Keineswegs reich an Duft und Sonnenſchein iſt der Frühling, der ſich in dieſer Muſik ausbreitet. Nur ein ganz flüchtiger Maigruß im Anfang und am Schluß, im Uebrigen Wolken und Nebel. Auch der Charakter der Inſtrumentation iſt herb und ſpröde. Als Quaſinovität konnte eine H-moll-Symphonie vom Kapellmeiſter Taubert, dem Dirigenten dieſer Konzerte, gelten. Da ſeit ihrer erſten Aufführung wenigſtens zehn Jahr verfloſſen, war ſie dem Publikum ſo gut wie neu. Alle Eigenſchaften des Komponiſten findet man in dieſer Arbeit, bei großer Gewandtheit in der Behandlung des Techniſchen, Klarheit und Durchſichtigkeit der Entwicklung, viel Glanz und Farbe in der Inſtrumentirung, endlich eine gewiſſe Anmuth der Stimmung und des Ausdruckes, ſo weit dieſe das Gebiet der muſikaliſchen Idylle und Elegie nicht überſchreiten. Das ihm Eigenſte gibt der Komponiſt in der erſten Hälfte der Menuette, welche den hiſtoriſchen Charakter der Gattung: die Miſchung von gefälliger Grazie und feierlicher Würde, glücklich feſt hält. Seit jeher hat ſein Talent in derlei knappen lied- oder tanzartigen Formen am erfolgreichſten ſich bewährt. Auch das Finale mit ſeinem rührigen Leben und ſeiner zwangloſen Heiterkeit gewann ſich Theilnahme. Dem Eindruck des erſten Satzes thut die vordringliche thematiſche Abſichtlichkeit Abbruch. Die Bedeutung des Grundmotives ſteht hier in gar keinem Verhältniß zu den an und über ihm emporgethürmten Tonmaſſen. Wer es dem gewaltigen Tempelbau der Beethoven'ſchen Symphonie gleich thun will, muß vor Allem für ein feſtes Fundament Sorge tragen. Den ſchwächſten Theil des Werkes bildet das Adagio, welchem mit der Innerlichkeit der Stimmung das eigentlich lebenzeugende Element abgeht. Statt eines vollquellenden Gefühlsergueſſes nur ein buntes Moſaik von figurativen Aeußerlichkeiten und inſtrumentalen Pointen. Im Uebrigen brachten die Symphonie-Soiréen nur Alltägliches. Wenigſtens mit einem Wort will ich des Mozart'ſchen Klavier-Konzertes in D-dur gedenken, welches Hrn. Taubert vom Dirigentenplatz an den Flügel rief. Das Werk ſelbſt trägt ſchwer an der Bürde ſeiner Jahre, es gehört offenbar zu jenen raſch hingeworfenen Almoſen an das augenblickliche Spielbedürfniß, wie ſie der jeder Zeit zum Geben bereite Meiſter in ſolcher Fülle um ſich verſtreut. In der langen Reihe Mozart'ſcher Klavier-Konzerte befinden ſich noch manche, die der feinfühligen Hand des Vortragenden eine weit lohnendere Aufgabe und dem Empfangenden mannigfaltigeren Genuß geboten haben würden. Die Ausführung feſſelte durch den zarten anſchmiegenden Ton, Klarheit des Paſſagenſpiels, den weichen Guß der Kantilene, die diskrete Zierlichkeit der Schattirungen, wie eine Menge verwandter Vorzüge, welche der jetzt herrſchenden Richtung in ihrem Streben nach Orcheſter-ähnlicher Klangfülle und realiſtiſcher Beſtimmtheit der Charakteriſtik faſt ganz verloren gegangen. Ohne die zu ſehr in die Breite gerathene Kadenz des erſten Satzes und das kokett zurückgehaltene Tempo des Andante würde der Vortrag muſtergiltig geweſen ſein.

Münchener Muſikbericht.

II.

Konzerte.

X. Die zweite Hälfte der Konzertſaiſon eröffnete diesmal Hans von Bülow, welcher drei Soiréen gab, deren Erträgniß für die Reſtauration des Platen'ſchen Grabmals zu Syrakus beſtimmt war. Bülow darf unbedenklich als der hervorragendſte Pianiſt der Gegenwart bezeichnet werden. Er beſitzt hiezu alle Eigenſchaf-

Digitized by Google

ten in ſchönſter Vollkommenheit: Fülle des Tons, eine Technik, für die es keine Schwierigkeit mehr gibt, und muſikaliſches Verſtändniß, wie dies nur einem in allen Zweigen der Tonkunſt gleichmäßig und gründlich durchbildeten Künſtler zu Gebote ſtehen kann. Die hieraus ſich ergebende Objektivität der Darſtellung iſt in doppelter Beziehung von höchſtem Werthe: denn nur bei ſolchen Vorbedingungen iſt es möglich, den formalen Inhalt eines Tonſtückes in vollkommener Klarheit wiederzugeben und zugleich auch Styl und Inhalt der zu interpretirenden Werke auf das beſtimmteſte und ſchärfſte zu charakteriſiren. Eine weitere Künſtlertugend des Hrn. v. Bülow erblicken wir in der Reichhaltigkeit ſeiner Programme. Im Gegenſatze zu jenen Pioniſten, die mit einigen Stücken die halbe Welt durchziehen, erfreut das Repertoir Bülow's, ohne daß irgendwie die Grenzlinie des eigentlichen Kunſtgebiets überſchritten würde, durch die größte Vielſeitigkeit. Die drei Programme enthielten Werke von J. S. Bach, Beethoven, Chopin, Händel, Liſzt, Mendelsſohn, Rubinſtein, Schubert, Schumann und Weber. Darunter befanden ſich die Sonaten op. 109, 110 und 111, Schubert's erſte Sonate (A moll) und Weber's D-moll-Sonate (op. 49).

Hieran reihten ſich als weitere Virtuoſenkonzerte das unſeres trefflichen Klarinettiſten Bärmann, eines der Pioniſtin Frl. Sophie Meuter, deren ſchönes Spiel ich ſchon in einem meiner früheren Berichte hervorgehoben habe, und eine Soirée des Hrn. Benna Walter, eines vielverſprechenden Violinſpielers. In Allem, was dem Gebiete des rein Techniſchen angehört, beſitzt der junge Künſtler einen hohen Grad von Vollkommenheit, und wird er für die Folge der melodiſchen Phraſirung, überhaupt dem Vortrag, dieſelbe Aufmerkſamkeit zuwenden, wie bisher dem Paſſagenſpiel, ſo iſt nicht zu zweifeln, daß er ſich zu den Kataphäen ſeines Faches emporſchwingen kann.

Die „muſikaliſche Akademie" wendete, gleichwie in ihrem vorletzten Konzert-Cyklus, ſo auch diesmal der neueren Muſik mehr Aufmerkſamkeit als früher zu und brachte zwei Ouvertüren und zwei Suiten von Zenger, Rodecke, Grimm und Eſſer zur erſtmaligen Aufführung. Es iſt dies mit Dank anzuerkennen, gleichwohl aber wird die Freude hierüber um ein Gutes herabgeſtimmt, wenn man die Qualität dieſer Novitäten betrachtet. Denn mit Ausnahme einer in Kanonform gearbeiteten Suite für Streichinſtrumente, Manuſkript von J. Grimm, Muſikdirektor in Münſter, brachte keines der in Rede ſtehenden Werke wirklich Neues und Stylvolles, wenngleich nicht geläugnet werden kann, daß ſowohl die Suite Hrn. Eſſer's als auch die Ouvertüre M. Zenger's in glatten Formen dahinfließen, geſchickt gearbeitet und hübſch inſtrumentirt ſind. R. Rodecke's aller plaſtiſchen Haltung barer Ouvertüre zu „König Johann" kann nicht einmal dieſes limitirte Lob ertheilt werden. Die Suite Grimm's enthält in der Erfindung der Themen viel Schönes und iſt durchweg edel gehalten; vollkommen bruchloſe Schönheit oder ſucht man auch bei ihr umſonſt: Der Tondichter läßt ſich zu ſehr in die Werkſtätte ſehen und wie er da noch dem Vorbilde Schumann's akademiſch geſtaltete. Der ſchönſte der vier Sätze iſt der zweite, ein Andante für Soloquartett, das aus Violine, Viola, Violoncell und einem mit letzterem gehenden durchwegs pizzicato ſpielenden Kontrobaß beſteht. Das Schluß-Allegro hingegen iſt am wenigſten gelungen, hauptſächlich dadurch, daß der Komponiſt auf die unglückliche Idee kam, einen langſameren Mittelſatz einzuſchreiben. Das Werk fand übrigens eine ſehr gute Aufnahme und während die andern Nova ſich nur äußerſt ſpärlichen Beifall erringen konnten, wurde die Suite Grimm's in einem ſpäteren Konzerte ſogar wiederholt.

Von älteren Orcheſter-Werken wurden gegeben: Beethoven's B-dur-Symphonie, die Eroica, die Neunte, die „Prometheus"-Muſik und die erſte Leonoren-Ouvertüre, eine Symphonie von J. Haydn, Mendelsſohn's Ouvertüre zu „Meluſine" und die Cherubini's zu den „Abencerragen".

Die Inſtrumental-Soli beſtanden aus dem Mendelsſohn'ſchen Violinkonzert vorgetragen von Hrn. Brückner, einem Klarinett-Konzert von L. Spohr vorgetragen von Hrn. Bärmann, einem von Hrn. Strauß komponirten und vorgetragenen Hornkonzert und aus drei Klavierſtücken von Schumann, Chopin und Liſzt, welche von Frl. Emmy Heintz, einer Schülerin des Hrn. v. Bülow geſpielt wurden. Gediegene Technik und fein empfundener Vortrag heben die vielverſprechende Künſtlerin ſchon jetzt auf eine ſehr achtenswerthe Höhe.

Sehr wenig Glück, oder doch mindeſtens eben ſo viel Geſchmack hatte man bei Auswahl der Vokal-Enſembles. Es iſt in der That kaum begreiflich, wie man ſo platte Späße wie ein Terzett aus Fiorovanti's „Darfſängerinen", ein über alle Begriffe langweiliges Septett aus Boieldieu's „Les voitures versées", ein Duett aus dem altfränkiſchen „Sargino" Paer's und nun gar das Raſſini'ſche „La carità" auf das Programm zu

Digitized by Google

ſetzen wagte. Der von Mendelsſohn für Chor und Orcheſter komponirte hundertvierzehnte Pſalm ſtellte ſich den ebengenannten Werken auf das würdigſte zur Seite, und zwei Quartette für gemiſchte Stimmen von J. Haydn und Mozart ließen ſich gerade auch nicht zu den unſterblichſten Schöpfungen dieſer Meiſter rechnen. So blieb denn nur eine Motette von J. S. Bach, die einen wahrhaften Kunſtgenuß bieten konnte. Sie iſt jedenfalls den ſchönſten Werken Bach's beizuzählen, namentlich was den das Ganze abſchließenden Choral anlangt. Der erſte Chor kam allerdings bei der hieſigen Aufführung nicht zu voller Geltung: theils war das Tempo zu raſch — jedenfalls der kirchlichen Beſtimmung des Werkes nicht angemeſſen — theils ſtörten unſichere Einſätze. Näheres über die Motette anzugeben, ob ſie vollſtändig gegeben wurde oder nicht, ob ſie gedruckt iſt, oder noch Manuſkript u. ſ. w. bin ich außer Stande. Auch der Konzert-Zettel enthielt ſich zufolge ſeines längſt hiſtoriſch gewordenen Lokonismus jeder näheren Angabe.

Die Vokalſoli hatten die Damen Diez und Edelsberg und Hr. Schnorr von Carolsfeld übernommen. Erſtere ſang eine Händel'ſche Arie und Frl. Edelsberg eine Spontini'ſche und den Schubert'ſchen „Erlkönig"; Hr. Schnorr endlich Beethoven's „Liederkreis" und Liſzt's „Lorelei".

Die außergewöhnlich große Anzahl der eben aufgeführten Kompoſitionen erklärt ſich dadurch, daß den üblichen fünf Konzerten diesmal noch ein ſechſtes beigeſellt wurde, um mit der hieraus ſich ergebenden Einnahme einen Theil der Koſten für die im Odeonſaale zu errichtende Orgel zu decken. Das Werk (von dem hieſigen Orgelbauer Hrn. Froſch) iſt ſchon nahezu fertig und ſoll bis zum Eintritt der Winter-Saiſon aufgeſtellt werden. Die Orgel erhält achtzehn Regiſter und zwei Manuale, ſie wird deshalb nicht allein zweckdienlich ſein, um die Oratorien Bach's und Händel's nach der Original-Partitur aufführen zu können, ſondern auch genügen, um ſie als Solo-Inſtrument in den Konzert-Saal einzuführen. Die erſte Anregung hiezu gab Baron Perſall als Komité-Mitglied bei dem letzten hieſigen Muſikfeſte. Auf ſeinen Wunſch beſchloß damals die muſikaliſche Akademie, einen Theil der vorausſichtlichen Reineinnahme zur Bildung eines Orgel-Fonds zu verwenden. Leider konnte dieſe Abſicht damals nicht erreicht werden, da, wie bekannt, nicht einmal die Koſten des Feſtes gedeckt wurden.

Sehr viel Schönes boten die von den HH. Joſef Wolter, Closner, Thoms und Hippolyt Müller gegebenen Quartett-Soiréen. Sie fanden diesmal im Saale des Konſervatoriums ſtatt und enthielten je drei Werke von J. Haydn und Beethoven (darunter op. 130) und je eines von Händel, Mozart und Schubert. Das Händel'ſche Werk war eine Sonate (H-moll) für zwei Violinen und Violoncell und zeichnet ſich namentlich in den beiden Adagio's durch ſchöne Erfindung aus.

Die beiden Konzerte des Oratorien-Vereins gingen unter der Leitung des Hrn. Profeſſors Rheinberger gleichfalls glücklich von ſtatten. Das erſte beſtand aus den „ſieben Worten" und dem Mozart'ſchen Requiem, das zweite aus einer ziemlich bunten Schaar kleinerer Geſänge weltlichen und geiſtlichen Inhalts, darunter Kompoſitionen von Jakobus Gallus (Hänel), Heinrich Schütz und Thomas Morley.

Stockholmer Theater- und Muſikbericht.

Novitäten. — Oper. — Södra Theater. — Konzerte.

E. Während die älteren, zum Theil greiſen ſchwediſchen und ſchwediſch-finniſchen Dichter Joh. Börjeſon, B. v. Beskow, Togelius u. A. gleich dem auch ſchon alternden Luſtſpiel- und Vaudevillen-Dichter Aug. Blanche pauſiren, oder wohl gar ihre dramatiſche Produktion abgeſchloſſen haben, tritt allmählich als immer bedeutenderer und zugleich fruchtbarer Dramatiker der jüngere ſchwediſche Schriftſteller F. Hedberg hervor. Wie früher über das vortreffliche Schauſpiel „Der Tag graut", aus der ſchwediſchen Geſchichte, haben wir diesmal über zwei neue Schauſpiele von ihm, welche das königl. Theater zur Aufführung brachte, zu berichten.

Beide ſind wieder aus der ſchwediſchen Geſchichte. In dem einen: „Die Hochzeit auf Ulfaſa", vier Akte, greift der Dichter bis in das frühere Mittelalter, nämlich in das Jahr 1261 zurück, hat jedoch gewußt, namentlich dem Stockholmer Publikum auch dieſe ferne Zeit dadurch intereſſant zu machen, daß er eine der merkwürdigſten Perſönlichkeiten der älteren ſchwediſchen Geſchichte, den Gründer und Wohlthäter Stockholms, Birger Jarl, zum Mittelpunkte desſelben gemacht hat. Birger Jarl, mißvergnügt, daß ſein auf Ulfaſa woh-

nender Bruder Bengt ſich mit einem armen Fräulein vermählt hat, ſchickt ihm ſpottend einen goldenen Mantel mit grobem ſackleinenem Unterfutter, Bengt ſchickt das Geſchenk umgekehrt zurück. Erzürnt eilt Birger, der mächtige Herrſcher, nach Ulfaſa, um den Vermeſſenen zu züchtigen, da trifft er die unbekannt verachtete junge Gattin und wird durch ihre Schönheit, ihren Geiſt und Herzensadel verſöhnt und verwandelt. Das intereſſante Stück wurde mit einſtimmigem Beifall aufgenommen. — Das zweite neue Schauſpiel Hedberg's iſt aus der Zeit Karl XI., allein minder gelungen als Kunſtwerk. Es iſt mehr eine Reihe hiſtoriſcher Bilder, welche zum Theil der Nationaleitelkeit ſchmeicheln, ermangelt jedoch eigentlicher dramatiſcher Handlung und Verwickelung. Es iſt indeſſen auch ſo mit großer Sachkunde und außerordentlicher Wahrheit im hiſtoriſchen Kolorit gemacht. Da in den Arbeiten Hedberg's ſich unverkennbar ein ſtetiger Fortſchritt bemerkbar macht, ſo läßt ſich noch viel Gutes von ihm erwarten. Eine bedeutſame Anerkennung ſeines Talentes hat kürzlich auch der Däne Bournonville in einem größeren Werk: „Erinnerungen" ausgeſprochen. Baurnanville war nämlich längere Zeit als Regiſſeur in Stockholm thätig.

Zu den intereſſanteſten Darſtellungen im Fache des ernſteren Dramas ſind die des Schiller'ſchen „Fiesko" und des Oehlenſchläger'ſchen „Die Wäringer in Miklagaard" zu rechnen. Als Fiesko erwarb ſich Hr. Swartz den einſtimmigſten Beifall. Das Oehlenſchläger'ſche Stück gehört durch überſtrömende Lyrik und apernhaftes Beiwerk zu den ſchwächſten und muß als ziemlich veraltet betrachtet werden. In beiden Stücken jedoch zeigte es ſich, welche vortrefflichen Kräfte das ſchwediſche Theater gegenwärtig im ernſten Schauſpiel beſitzt. Hoch ragt namentlich neben Hrn. Swartz Fr. Eliſa Hwaſſer, geb. Jacobſon, hervor; ſie erinnert an Jenny Lind durch Phantaſiereichthum, Seelenadel und echte Weiblichkeit. Die Vielſeitigkeit ihrer Anlagen zeigt ſich darin, daß ſie neben idealen Rollen auch ſolche, welche durch ſeine Ironie glänzen, z. B. in launenhaften Naturkindern, exzentriſchen jungen Ladys, u. dgl. m., wo eine konzentrirte Leidenſchaft plötzlich in ſtürmiſchen Affekt ausbricht, mit ſeltener Meiſterſchaft zur Darſtellung bringt. Iſt ſie groß im ideal Klaſſiſchen, ſo offenbart ſie ſich doch recht als in ihrem Element im Modernen, byroniſch Titanenhaften. Auch Shakeſpeare's „Othello" kam zur Aufführung, und zwar mit einer herrlichen Leiſtung des genialen ſchwediſchen Charakterſpielers Hrn. Dahlqviſt als Othello. — Auf dem dramatiſchen Theater kam ein neues ſchwediſches Originalſchauſpiel von Joh. Jolin „Mjölnerfröken" („Die Müllertochter") fünf Akte, zur Aufführung, woſelbſt das Innere einer Mühle genau nach dem Leben und zwar in voller Bewegung dargeſtellt wurde. Das Stück ſelbſt hatte nicht ſo großen Erfolg. Unter dem Titel: „Forbjuden Frukt" wurde Sardon's „Les pommes du voisin" gegeben, ſowie nach 26jähriger Ruhe Scribe's „Valerie" und endlich als neu G. Sands „Marquis de Villemer". Auf dem Repertair halten ſich auch namentlich Barriere's „Biedermänner" und Ch. Birch-Pfeiffer's „Waiſe von Lowood" unter dem Titel „Jane Eyre", Fr. Hwaſſer natürlich in der Titelrolle. In dem Schauſpiel „Don Cäſar de Bazan" („König und Zitherſchlägerin") trat in der Titelrolle Hr. Stjernſtröm, der früher Direktor des „Mindre Theatern" war und ſich jetzt zur Ruhe geſetzt hat, auf und entzückte ſeine zahlreichen Freunde. Es iſt dies derſelbe Stjernſtröm, von dem in Holtei's Buch „Tieck's Briefe" die Rede iſt. Stjernſtröm iſt ein Charakterdarſteller erſten Ranges und ein gründlich gebildeter Mann; das deutſche Theater hat tief zu beklagen, daß er wegen mangelnder Aufmunterung Tieck's für daſſelbe nicht gewonnen wurde. Ein zweiaktiges däniſches Luſtſpiel mit einigen gewagten Situationen und ohne befriedigenden Schluß: „Roſa und Roſita" fand doch Beifall.

Die Oper bietet eine Reihe der beſten Namen und Titel dar: „Fidelio", „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Hugenotten", „Prophet", „Robert der Teufel" „Fauſt" von Gounod, „Oberon", „Norma", „Ernani", „Liebestrank", „Lucrezia Borgia", „Maurer", „Barbier von Sevilla", „Königin Elvira's Sage" von Thomas vor vollem Hauſe und mit großem Beifall. Alle dieſe Darſtellungen waren mehr oder minder gelungen; als beſonders gelungen durch ſeltenes Enſemble iſt Donizetti's „Liebestrank" mit Frl. Gelhaar als Adine. Offenbach's „Schöne Helena" wurde vom dramatiſchen Theater und dem Södra-Theater gleichzeitig aufgeführt.

Das Södra-Theater hat auch einige Novitäten aufzuweiſen, nämlich: „Trofast Vänskab" (Treue Freundſchaft), Schauſpiel mit Geſang von Uller, und „Ilögt upp i Norrland" (Hoch oben im Norden), Volksſchauſpiel in vier Akten von Richard Guſtavſon. Kaiſer's „Stadt und Land", lokaliſirt, iſt ein ſtehendes Stück auf dieſer Bühne, ebenfalls Ranpach's „Schleichhändler".

Digitized by Google

Was das Stockholmer Musikleben der nun verflossenen Saison betrifft, so verdient ein kirchliches Konzert am Charfreitag, woselbst Haydn's „Schöpfung" unter Mitwirkung von Fr. Louise Michaëli, besonders hervorgehoben zu werden. Für den Pensionsfond der königl. Kapelle wurde ein großes Konzert gegeben, woselbst Mozart's Symphonie in Es-dur, von Weber's „Eurhanthe" die Ouvertüre, Cavatine, Arie und des ersten Aktes Finale, endlich Beethoven's Symphonie pastorale zur Aufführung kamen. Konzerte gaben unter großem Beifall Wilhelmine Neruda, vermählt mit dem Stockholmer Kapellmeister und Komponisten Normann, ferner Hr. Leopold Auer und eine schwedische Sängerin, Mathilde Rosendahl. — Fr. Jenny Lind-Goldschmidt hat ein Reisestipendium für Künstler gestiftet; 2000 Rthlr. Zinsen eines Kapitals sollen jährlich auf solche Weise verwendet werden.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Das Gastspiel der Wiener. Frl. Mathes †. Hr. Lewinsky erkrankt. Frl. Gallmeyer und Hr. Swoboda. Navitäten.) Die größere Hälfte des „Gesammt-Gastspiels" der Wiener Burgschauspieler ist bereits vorübergerauscht, und will man nicht Alles mit dem Mantel der Liebe decken, so sind die gehegten Hoffnungen, welche diese erfrischenden Kunstspiele hervorriefen und anfangs auch meist erfüllten, diesmal nur in sehr geringem Grade wahr geworden. Es hat uns sogar peinlich berührt, daß man sich bei Ankündigung der Stücke zu der banalen Theaterzettel-Phrasen z. B. „Auf vielseitiges Verlangen" oder „Auf Begehren" herabließ, die wahrlich jedem andern Gastspiele verbleiben durften. Die Wiener Burgschauspieler haben sicher keine Veranlassung dazu, sich dieser kleinlichen Sphäre des Geschäfts zu nähern. Aber seien wir gerecht. Wenn wir das Ganze diesmal prüfend anschauen, so zeigt es sich deutlich, daß das einst so schöne Unternehmen in's Wanken gekommen ist, und es herrscht darüber nur Eine Stimme, daß mit Fichtner's Abgang die bedeutendste Kunstkraft und die Hauptstütze des Gesammtgastspiels eingebüßt wurde. Fichtner, der glänzendste Mittelpunkt aller Darstellungen, war jedenfalls für den Erfolg wichtig, bestimmend. Einen unverwelklichen Lorbeer diesem edlen und würdigen Meister der deutschen Bühne! Können wir immer nur höchst flüchtig die obwaltenden Verhältnisse berühren, so dürfen wir sicher zuversichtlich hoffen, die andrängenden Verlegenheiten sich mehr und mehr legen zu sehen, wenn auch leider an ein Auftreten des Frl. Mathes nicht zu denken ist. *) Die zum ersten Male gegebene und von Bauernfeld nach dem Französischen gearbeitete Familienscene: „Der Geburtstag" vermochte selbst durch das trefflich nüancirte Spiel der Fr. Haizinger (Rasa) und des Hrn. Lewinsky (Martin) nicht zu erwärmen. Auch der „Michel Perrin" des Hrn. Lewinsky wollte in seiner allzu großen Gebrechlichkeit zu farblos erscheinen. Die Anrede im zweiten Akt, recht brav gesprochen, bedurfte mehr Innerlichkeit und Glanz, um zu zünden. Hr. Meixner (Desannois) ergötzlich. Hielt man es aber denn für durchaus nöthig, Frl. Bognar als Nandl im „Versprechen hinter'm Herd" auftreten zu lassen? Den 16. Juli „Die Karlsschüler"; den 17. „Dr. Wespe", „Eigensinn"; den 18. zum ersten Male: „Helene von Seiglière". Frl. Bagnar gab in der Titelrolle ein anziehendes Bild. Hr. Lewinsky (Marquis) zeichnete seinen Charakter etwas matt und eintönig; auch scheint uns des Künstlers Persönlichkeit zu dergleichen aristokratischen Gestalten, die schon durch Erscheinung und Organ imponiren sollen, wenig geeignet. Fr. Haizinger (Baronin v. Laubert) und Hr. Meixner (Destaarnelle) fanden sich mit ihren Aufgaben angemessen ab. Das Ensemble ließ Manches zu wünschen übrig. Den 19. „Helene van Seiglière"; den 20. „Das Urbild des Tartüffe". Hr. F. Devrient spielte den Molière als Gast und verkörperte mit Eifer den Poeten wie den reizbaren Schauspieler; seine Sprache war indeß zu schwer und oft wenig durchgearbeitet. Die Rede im zweiten Akt ließ inneren Schwung und wahres Feuer vermissen. Hr. Rüger, für den erkrankten Hrn. Lewinsky, (La Roquette) individualisirte den Scheinheiligen mit guten Momenten in der Anlage, die harmonische Totalität des Vorwurfs bedingt aber eine bedeutendere schauspielerische Grundlage. Die Armande des Frl. Bognar war warm und innig, doch trat die leicht graziöse Koketterie zu wenig in die Erscheinung. Auch die Behandlung der Sprache war dem Lustspieltone gegenüber zu schwerathmig und drückend. Das Zusammenspiel litt an bedenklichen Schwankungen. Den 21. „Helene von Seiglière" ausgesetzt, dafür: „Die Karlsschüler" laut Anzeige ohne Hrn. Lewinsky. — Bei Wallner nahm am 17. Juli Frl. Gallmeyer Abschied, war aber nicht zu bewegen, eines von den ihr gespendeten Sträußchen aufzunehmen. Hr. Swobada gastirt weiter. — Bei Meyfel neu: „Angeführt", aber: „So rächt man sich". Auch werden daselbst zwei chinesische Künstler, die HH. Samm-Ang und Arr-Zang in: „Impaling the Human Body" und „The Dexterity of Slight a haad" auftreten. — In der Viktoria neu: „Die Geheimnisse vom Dönhofsplatz". — Die Hitze in allen hiesigen Theatern glüht infernalisch. — Die Krankheit des Hrn. Lewinsky soll sich bis jetzt wenigstens nicht verschlimmert haben.

P. Dresden. (Schnarr †) Während die Stadt im freudigen Schmuck des Sängerfestes erglänzte und die verschiedenen Komitée's die ankommenden Sängergäste auf den Bahnhöfen und Dampfschiffstationen zu herzlichem Willkommen erwarteten, durchzog ein tiefes Weh die Herzen aller Künstler und Kunstfreunde, denn am Freitag, den 21. Juli, Vormittags 11 Uhr, verschied hier an Herz- und Gelenkrheumatismus unser allgemein geliebter und geehrter Tenarist Hr. Schnorr v. Carolsfeld im kaum begonnenen 30. Lebensjahre. Ein furchtbares Geschick waltete über dieser edlen und echten Künst-

*) Nachschrift. Wie Ihnen der Telegraph bereits gemeldet, hat die Krankheit dieser begabten jungen Künstlerin einen tödtlichen Ausgang genommen! Sie starb am 29 d. M. Für den 28 um 10 Uhr Morgens ist das Begräbniß angesetzt

lerſeele, denn noch nicht acht Tage aus München in ſeine Heimath zurückgekehrt, ereilt ihn hier, in friſcheſter Thätigkeit, in noch nicht ſechs Tagen der unerbittliche Tod an der Seite ſeiner Gattin, die mit ihm in München die größten Triumphe gefeiert. Eine Erkältung auf der Rückreiſe von München nach Dresden, woſelbſt Hr. v. Schnorr in der Nacht vom 14. zum 15. ankam, ſoll die Urſache zur Krankheit geweſen ſein. Noch am 15. Vormittags war der Verſtorbene anſcheinend munter in die Probe zum „Don Juan“ gegangen, doch ſchon am nächſten Tage, dem der Aufführung dieſer Oper, mußte wegen Beginn der Krankheit Hr. Rudolph für ihn eintreten. Von Tag zu Tag verſchlimmerte ſich dieſer Zuſtand, bis am 21. die völlige Auflöſung erfolgte. Seit beinahe vier Jahren beſchäftigte ſich der edle Künſtler mit dem Studium von „Triſtan und Iſolde“, und nachdem von ihm und ſeiner Gattin dieſes Problem auf das glänzendſte in München gelöſt war, verfällt er in der Heimat der kalten Todeshand und bringt nicht allein Dresden, ſondern der ganzen Kunſtwelt einen Verluſt, der im vollen Sinn des Wortes unerſetzlich iſt; denn Hr. v. Schnorr war ein Künſtler in der edelſten Bedeutung des Wortes.

O. P. Leipzig. (Bericht über das Operuperſonal.) Nachdem uns der Heldentenor Hr. Grimminger, welchem von Seiten unſeres Publikums nur ſehr geringe Gunſt bezeigt worden war, verlaſſen hatte, veranſtaltete unſere Theaterdirektion mehrere Aufführungen, in denen dem Publikum nach einander verſchiedene ſogenannte Heldentenore vorgeführt wurden. So ſang Hr. Rieſe den Lara, Hr. Stiegele den Maſaniello, Hr. Graß den Manrico, von denen nur der letztere den Opernbeſuchern Intereſſe abzugewinnen vermochte, während die beiden anderen ſich weder als Heldentenore, noch als den Anforderungen unſerer Kritik gewachſen erwieſen. Da Hr. Graß im „Troubadour“ allſeitig gefallen hat und von der Kritik mit gebührendem Lobe bedacht worden iſt, ſo ſcheint ſein Engagement bevorzuſtehen, obwohl derſelbe in Meyerbeer's „Hugenotten“ als Raoul und in der „Stummen“ als Maſaniello durch Heiſerkeit theilweiſe verhindert war, ſeine Stimmmittel dem belebten Spiele entſprechend zu entfalten. Nach Verlauf eines Monats werden wir gewiß die Totalität ſeiner Leiſtungsfähigkeit erkannt haben und werden dann näher auf dieſelbe eingehen können. — Ferner iſt ein neuer lyriſcher Tenor in der Perſon des Hrn. Nebling engagirt worden, deſſen Octavio in der That eine Glanzleiſtung genannt werden kann, während derſelbe in der „weißen Dame“ als Georg mit Indispoſitionen zu kämpfen hatte. Weitere Vorſtellungen werden ebenfalls das Urtheil über die Bildung dieſes Opernſängers kräftigen und zur Reife bringen. Da unſer Theater ſeit längerer Zeit keine dramatiſche Sängerin beſitzt, ſo gaſtirten mehrere Damen, von denen Frl. Canradi als Donna Anna, Frl. Braun als Valentine, Fr. Wogritſch-Grebner als Agathe nicht mehr als ihre Anfängerſchaft bekunden konnten und ſomit in Gnaden wiederum entlaſſen wurden. Den günſtigſten Eindruck machte Frl. Wilde als Leonore im „Troubadour“ und als Valentine in den „Hugenotten“, und wenn wir auch wohl wiſſen, daß ihrer Jugend wegen die Aktion noch unvollkommen iſt und ihre Stimme weniger Kraft als Anmuth und Weichheit beſitzt, ſo dürfte dennoch die gute Schule dieſer Sängerin und das unverkennbare Bühnentalent derſelben die Direktion zum Engagement beſtimmt haben, worüber wir wohl bald beſtimmten Aufſchluß erhalten werden. Und dann würde ſich unſer Opernperſonal genügend vervollſtändigt haben, ſo daß alſo weitere Proben auf Engagement von jungen theilweiſe geſanglich ganz ungebildeten Anfängerinnen dem Publikum erſpart werden könnten. Außer den erwähnten Engagements einer Primadonna, eines Helden und eines lyriſchen Tenores ſind noch die hauptſächlichſten Kräfte des Opernperſonals zu erwähnen, und zwar beſitzen wir in Frl. Krapp eine Koloraturſängerin, deren Technik durchaus genügend genannt werden muß, obwohl die Stimme an ſich nur äußerſt geringe Klangſchönheit aufzuweiſen hat, während die mit reizender Perſönlichkeit ausgeſtattete Fr. Thelen zu Soubrettenrollen am verwendbarſten ſein dürfte, bis jetzt waren ihr Kaled in „Lara“ und ihr Benjamin in Mehul's „Jakob und ſeine Söhne“ ihre beſten Leiſtungen; zur Alice im Robert ſcheint ihr noch die dramatiſche Kraft und zur Suſanne in Mozart's „Figaro“ die fein ausgearbeitete Technik zu fehlen, obwohl beide Eigenſchaften bei den ſchönen Stimmmitteln der zwanzigjährigen jungen Frau durch ſorgfältiges Studium zu erlangen wären. Frl. Karg, unſere vielſeitige, äußerſt gewandte Soubrette, ſcheint ſich jetzt zur dramatiſchen Sängerin vorbereiten zu wollen, da ſie vor Kurzem bereits die theilweiſe für höhere Stimmlagen zurechtgemachte Partie der Azucena mit großem Erfolge geſungen hat, und dem Vernehmen nach ſollen bald bedeutende Sopranpartien nachfolgen. Wir ſind geſpannt, wie dieſes in der Poſſe wie in der Oper als Soubrette vollkommen fertige Bühnentalent mit ſehr guten Stimmmitteln die Aufgaben einer Prima Donna zu bewältigen im Stande ſein wird. Unſere in früheren Zeiten ſo berühmte Zerline, Fr. Günther-Bachmann, vertritt jetzt das „alte Fach“ und leiſtet darin in der That Ausgezeichnetes, wunderbar bleibt es, wie dieſe geniale Frau bei ihren bereits ſehr vorgerückten Jahren ihre wohlgebildete Stimme zu erhalten gewußt hat, ſo daß ſie es jetzt noch mit mancher jungen Sängerin an bedeutenderen Theatern aufnehmen kann. Vom Herrenperſonal nennen wir zuerſt Hrn. Hertzſch als ſeriöſen Baß, deſſen nicht üble Stimme und gute muſikaliſche Durchbildung von Kritik und Publikum lebhaft anerkannt worden ſind, wobei freilich eine gewiſſe Steifheit und Kälte nicht verſchwiegen werden dürfen, welche Eigenſchaften namentlich in Rollen wie Kaspar, Bertram u. ſ. w. unangenehm auffallen. Außerdem haben wir noch drei Vertreter von Baßpartien, die HH. Becker, Hirſch und Gilt, von denen der erſtere gewöhnlich die ſchwierigen Baß-Buffo Rollen durchführt und dabei eine recht markige Stimme ohne hervorragende Technik und tüchtige Bühnenroutine zur Geltung zu bringen im Stande iſt, während die beiden anderen nur ſelten größere Partien übernehmen, für kleinere Rollen aber bald in dem, bald in jenem Genre vollkommen ausreichen. Neben Hrn. Nebling beſitzen wir noch fünf lyriſche Tenore, unter welchen ſich der in dieſen Blättern bereits charakteriſirte junge, hoffnungsvolle Künſtler mit trefflichen Stimmmitteln und edler Geſangsbildung, Hr. Schild, befindet, welchem die Alles fördernde Zeit ſchon die noch mangelnde Bühnenroutine verſchaffen

Digitized by Google

wird, zumal ihm sein vorzüglicher Lehrer, Hr. Professor Götze, als Leiter und Förderer zur Seite steht. Auch Hr. Kanewka hat sich uns schon häufig von sehr vortheilhafter Seite gezeigt und wir haben trotz nicht sehr ausgiebiger Stimme und trotz einiger Trompetentöne im höchsten Register z. B. die Interpretation des Oktavio der richtigen, sogar sein musikalischen Auffassung und der glatten Technik halber besonders laden können. In Hrn. Lück begrüßten wir Anfangs eine junge, vielversprechende Kraft; da er aber in letzter Zeit nicht einmal in der kleinen Partie des Alfonso in der „Stummen" einige Fortschritte erkennen ließ, so zweifeln wir an der Verfeinerung seiner noch unkultivirten Gesangstechnik und seines noch unbeholfenen Spiels. Zu Nebenrollen wird häufig Hr. Winterberg verwendet, dessen mäßiger Mittel und stimmliche Begabung für dieselben ausreichen. Im Ganzen hat die Direktion bei der Inscenesetzung der hauptsächlichsten deutschen, französischen und italienischen Opern eine rege Thätigkeit entfaltet, mit welcher unser Publikum sehr wohl zufrieden sein kann, und wir glauben zuversichtlich, daß unsere Bühne nach Ablauf des ersten Jahres unter der jetzigen Direktion über ein recht beachtenswerthes Repertoir zu verfügen im Stande sein wird. Trefflich ist die Direktion durch Hrn. Kapellmeister Schmidt unterstützt warden, dessen reger Eifer und gründliche Sachkenntniß im Publikum die lebhaftesten Sympathien erweckt haben. Zum Schluß wollen wir noch das Auftreten der italienischen Operngesellschaft unter Direktion des bekannten Gesangslehrers Maestro Ronzi erwähnen, welche in Rossini's „Bardier" den meisten Anklang fand, wogegen die Aufführung der Opern „Die Nachtwandlerin" und „Lucia von Lammermaar" nur geringe Sympathien erweckten. Im „Bardier" war aber das Ensemble vortrefflich zu nennen. Denn, wenn uns auch der Tenorist Sgr. Ranieri Baragli als Graf Almaviva mit seiner allerdings wunderbaren Kehl- und Zungenfertigkeit, aber mit seiner winzig kleinen und stark tremotirenden Stimme nur durch sein sehr gewandtes Spiel warm machen konnte, und wenn auch Sgr. Agostino Ravere als Doktor Bartola und Sgr. Bernarda Pallini als Basilio Leistungen baten, die nicht allzuhoch über dem gewöhnlichen Niveau standen, so erfreute uns doch besonders Sgr. Tito Sterdini als Figaro mit prächtiger Komik, vollem, kräftigem Stimmmaterial und endlich mit gut musikalischer Ausdrucksweise, welche durch ausreichende Technik zu vollständigster Wirkung gelangten. Der Stern erster Größe war aber Madame Labarde, welche bekanntlich früher als Rivalin der Garcia galt. Obgleich der Zauber jugendlicher Frische und Anmuth dahin geschwunden ist, so besitzt doch die Künstlerin eine Herrschaft über das ihr verbliebene Material, daß man die höchste Bewunderung nicht zurückhalten kann. Ihre chromatische Skala ist von unübertrefflicher Gleichmäßigkeit und auch die übrigen Koloraturen, bis etwa auf den Ganztontriller, lassen in virtuoser Ausführung nichts zu wünschen übrig. Die Eigenschaften des Kapellmeisters Sgr. Graffigna sind weiter nicht bemerkenswerth.

Kleine Chronik.

Die Partitur zu „Tristan und Isolde" soll dem Komponisten für 60,000 fl. vom regierenden König von Bayern abgekauft worden sein.

„Die Afrikanerin" in Darmstadt. Die Direktion des Darmstädter Theaters hat die Partitur der „Afrikanerin" erworben und die Arbeiten zur Ausstattung haben bereits begonnen. Die Aufführung soll noch in diesem Jahre, wo möglich um die Mitte November stattfinden. Die Hauptpartien werden sich in den Händen des Frl. Stöger und der HH. Nachbaur, Becker, Greger, Trapp und Vögel befinden. Für die zweite Damenpartie ist Fr. Prschka-Leutner aus Wien in Aussicht genommen, welche das abgegangene Frl. Molnar ersetzen soll.

Das Meysel'sche Theater in Berlin ist vom Kommissionsrath Woltersdorff angekauft worden und wird vom 1. Oktober ab den Namen „Albrecht-Theater" führen. Prinz Albrecht ist nämlich in Königsberg geboren und schenkt dem Unternehmer Woltersdorff besondere Gunst.

Tantièmen in Italien. In Florenz fand vor Kurzem eine Versammlung von italienischen Bühnendichtern statt, welche die Einführung der dort bis jetzt noch nicht bestehenden Tantièmen zum Gegenstand hatte.

L. Thalburg †. In Berlin starb der frühere Schauspieler, Regisseur und Mitdirektor des Meysel'schen Theaters, Karl Thalburg. Er war der Gatte der frühverstorbenen Fr. Kanow-Thalburg, einer talentvollen Schülerin Tieck's. Unter dem Pseudonym Caltherak hat er eine Reihe kleiner oft gegebener Lustspielchen, z. B. „Sie kann sich nicht entschließen", „Glück in der Liebe", „Nur keine Frau" geschrieben.

Von Rötscher's „Dramaturgischen Blättern" liegt uns das dritte Heft vor mit folgendem Inhalte: „Ein Gedenkstein für das Grab von T. A. Burghardt, von S. H. Puhtmann. — „Cato von Utika". Drama in fünf Akten von L. Rieden. — Napoleon I. als tragischer Held versinnlicht durch die Ode von Manzoni: „Der fünfte Mai 1821". Von H. Th. Rötscher. — „Hadrian", Tragödie in fünf Akten von P. Heyse. Von Demselben. — „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers", von E. Genast. Von Demselben. — Briefe über Hamlet, von Hermann Frhrn. v. Friesen. Von Demselben. — Shakespeare's inneres Leben, wie es in seinen Werken angedeutet ist, von Herand. Von Baumann. — Noch eine Bemerkung über die in diesen Blättern schon besprochene Stelle in Göthe's „Claviga". Von Demselben. — Streifzüge im Gebiete des Schauspiels. Von E. Gerdes.

„Die Afrikanerin" ist in London am 22. d. M. zur Aufführung gekommen, mit den Damen Lucca und Fioretti, und den HH. Wachtel, Graziani und Schmid.

Lokales.

Frl. Marie Mathes iſt in Berlin nach kurzem Krankenlager geſtorben. Sie war vor zwei Jahren eben von der Friedrich-Wilhelmſtadt, wo ſie jetzt ſo plötzlich ihre Laufbahn beendete, in das Burgtheater gekommen. Sie goſtirte damals in „Feuer in der Mädchenſchule", „Einfalt vom Lande", „Bekenntniſſe", „Gänschen von Buchenau" und „Roſe und Röschen". Frl. Mathes berechtigte damals zu Erwartungen, denen ſie wohl in der Folge nicht entſprochen hat. Immerhin aber beſaß ſie Talent genug, um, unterſtützt durch die bereits erlangte Routine, den regen Eifer und die jugendlich hübſche Perſönlichkeit eine achtbare Stellung im Künſtlerkreiſe des Burgtheaters einzunehmen. Die letzte neue Rolle, die Frl. Mathes in Wien ſpielte, die Laura in den „Korsſchülern, hatte ſo ſchöne Momente, daß neuerdings die früher gehegten Erwartungen erregt wurden. — Frl. Mathes war die Tochter eines geweſenen Schauſpielers und Theaterdirektors und hatte ſchon als Kind die Bühne betreten. Sie lebte ſehr einfach und zurückgezogen und war die einzige Stütze ihrer Mutter, Großmutter und Geſchwiſter. — Das Leichenbegängniß fand am 23. in Berlin unter großer Theilnahme ſtatt und der Prediger Hr. Alt ſprach einige erhebende Worte des Abſchieds.

Die böswillige Notiz, daß, während die HH. Lwinsky und Meixner in Folge des plötzlichen Todes ihrer Kollegin ihr Gaſtſpiel abgebrochen, die Damen Hoizinger und Bognar nicht nur zu ſpielen fortgefahren, ſondern ſogar während der Begräbnißfeier einer Theaterprobe von „Dorf und Stadt" abgehalten hätten, wird wohl nächſtens von den beiden Künſtlerinnen als unwahr bezeichnet werden.

C. **Hr. Gunz** kam — was ganz charakteriſtiſch für die Direktion unſeres Operntheaters iſt — am letzten Mittwoch erſt zu ſeiner zweiten Gaſtrolle als Arnold im „Tell". Die Miſchung von Heldenhaftem und Lyriſchem in der genannten Rolle paßt für das Naturell des Darſtellers vortrefflich, nur daß ihm freilich das Letztere noch beſſer als das Erſtere gelingt. Seine ſchöne ſympathiſche Stimme, ſein ſchmiegſamer, durchdachter Vortrag kamen vorzugsweiſe im großen Terzett und in den Enſemble's zu voller Geltung. Weniger Erfolg hatte der Sänger mit den Soloſtellen. Der Beifall, anfangs mäßig, ſteigerte ſich momentlich ſeit dem Liebesduett, in welchem Frl. Kronß den Gaſt entſprechend unterſtützte, zu lebhaften, endlich begeiſterten Zurufen. Die Vorſtellung darf bekanntlich überhaupt zu den gelungeneren des Operntheaters gerechnet werden.

Die dritte Gaſtrolle des Hrn. Gunz war vorgeſtern der Lionel in „Martha". Urſprünglich war die „Weiße Frau" angeſagt, im Laufe des Tages fand jedoch, wegen Unwohlſein des Frl. Tellheim die Abänderung ſtatt. Merkwürdigerweiſe benützte man dieſe Gelegenheit, oder vielmehr dieſe Verlegenheit, um als Plunkett einen neuen Gaſt, Hrn. Behr aus Rotterdam, einzuführen. Es war dies eine doppelte Rückſichtsloſigkeit gegen den fremden Künſtler. Hr. Behr wartet nämlich [illegible] drei Wochen auf die Möglichkeit, am hieſigen Operntheater als Ban Bett debütiren zu können, da er zu einem Gaſtſpiel im Buffofach geladen wurde, — und muß nun plötzlich ob Probe zum erſten Debüt eine Partie ſingen, welche, obwol humoriſtiſch gefärbt, doch entſchieden einem „basso cantante" gebührt, — und noch dazu vor leerem Hauſe an einem Abänderungs-Abend! — Unter ſolchen Umſtänden wollen wir uns keiner Beurtheilung ſeiner diesmaligen Leiſtung unterziehen, die Handlungsweiſe der Direktion dem Urtheile des billigdenkenden Publikums überloſſend. — Hr. Gunz ſang den Lionel mit Wärme und tadelloſer muſikaliſcher Betonung, Frl. Bettelheim die Nancy mit gewohnter Stimmpracht und Verſtändniß; Frl. v. Murska ihrerſeits ſcheint aus London ſtimmkräftiger und künſtleriſch gebildeter zurückgekehrt zu ſein, ihre Leiſtung bewies einigen Fortſchritt.

Im Carltheater iſt die Gaſtſpielſaiſon zu Ende. Die Winter-Geſellſchaft, vermehrt durch Hrn. Röhring, begann ihre Vorſtellungen mit Neſtroy's „Mädel aus der Vorſtadt" und ſetzt ihre Wirkſamkeit in den bekannten Poſſen und Operetten fort.

Für den Mozart-Denkmal-Fond ſoll nächſten Herbſt ein großes Konzert veranſtaltet werden. Zu dieſem Behufe hat ſich die Bezirksvertretung Wieden, (wo das Denkmal zu ſtehen kommt), durch Vermittlung des Hrn. Konſul Schwarz in Paris an Roſſini gewandt mit der Bitte um eine Kompoſition zu dieſem Konzerte. Vor Kurzem iſt nun vom Hrn. Konſul dem Bezirksvorſtande ein Schreiben aus Paris zugekommen, in welchem die angenehme Nachricht enthalten war, daß Roſſini mit Vergnügen ſich bereit erkläre, zur Verherrlichung des Andenkens an Mozart beizutragen und zu dieſem Zwecke zwei ſeiner neueſten Kompoſitionen, betitelt: „Le chant des Tritons" und „La nuit de Noel", widmen wolle, jedoch mit der Bedingung, daß dieſelben nur das eine Mal bei dem Konzerte zum Zwecke der Stiftung des Mozarts-Monumentes zur Aufführung kommen ſollen. Die beiden Partituren lagen dem Briefe bei, welcher in der letzten Bezirksausſchuß-Sitzung mitgetheilt wurde. Die Verſammlung war durch die ſo raſche Gewährung ihrer Bitte überraſcht und ſprach dem greiſen Maeſtro ihren Dank durch Erhebung von den Sitzen aus.

Gelegentlich der Univerſitäts-Inaugurirung wird am 2. Auguſt im Redoutenſaal ein Feſtkonzert veranſtaltet. Zur Aufführung wurde vorläufig beſtimmt: Brethovrn's C-moll-Symphonie und Solovorträge der Fr. Duſtmann, der HH. Rokitansky und Hellmesbergrr. Hofkapellmeiſter Herbeck wird das Ganze leiten. An dieſem Abende bleibt das Operntheatr geſchloſſen.

Ein Normale für die Verleihung von Theater-Direktionen ſoll dem „Bothſchafter" zu Folge, gegenwärtig in der Statthalterei ausgearbeitet werden. Nebſt der „nurläßlichen Fachbildung ſoll jeder Direktor auch ſonſtige verſchiedene, zur Direktion eines größeren Theaters nöthige Kenntniſſe nachzuweiſen verpflichtet ſein". Das ſind ſehr vage, und eigentlich nichtsſagende Phraſen, und von den zur Führung eines Geſchäftes nöthigen Geldmitteln iſt gar nicht die Rede. Uebrigens wurden ſchon ſo oft derartige Organiſationen, Reorganiſationen, Normale, Statuten, Geſetze, Verordnungen, u. ſ. w. in Ausſicht geſtellt, welche dann immer wieder in Ausſicht geblieben ſind, daß wir auch jetzt wenig Hoffnung auf ihre Verwirklichung ſetzen.

Zur Feier der Enthüllung des Prinz-Eugen Monuments am 18. Oktober ſoll im Burgtheater ein einaktiges Feſtſpiel, betitelt: „Der Tag von Oudenaarde", von Profeſſor Weilen zur Aufführung gelangen.

Briefkaſten der Redaktion. 22—28 Juli. ♂ in Berlin. P in Dresden. !! in Graz. Benützt. — P—e in Paris und N in Stuttgart Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 31. Wien.

Elfter Jahrgang. 5. August. 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Heber Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Gſermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Shakeſpeare's „Sommernachtstraum" auf dem norwegiſchen Nationaltheater. Von Björnſtjerne Björnſen. — Sebaſtian Bach. Von K. v. Bruyck. — Pariſer Theaterbericht. — Die beiden Grazer Bühnen. — Wiener Theaterbericht. Operntheater (Gaſtſpiele und Neubeſetzungen), An der Wien („Die Schuld einer Frau"). — Kleine Chronik. — Lokales.

Shakeſpeare's „Sommernachtstraum"

auf dem norwegiſchen Nationaltheater.

Von

Björnſtjerne Björnſen.

Deutſch mitgetheilt von Eduard Lobedanz.*)

I.

Ein norwegiſches Blatt enthielt vor Kurzem eine artige Anmeldung dieſes Stückes. So gut dieſelbe jedoch die äußere Handlung desſelben erklärte, ſo ungenügend geſchah dies mit ſeiner inneren. Ein anderes Blatt verbreitet ſich ebenfalls darüber, gibt indeſſen weder den Schlüſſel zur äußeren noch zur inneren Handlung. Von aller Kritik iſt die „geiſtreiche" die müßigſte und nichtsnutzigſte, — ſo fühlte ich mich gedrungen, ſelbſt zu Gunſten dieſes ſchönen Stückes zur Feder zu greifen.

Das Werk wird „Ein Traum" genannt, worin aber beſteht derſelbe? Ei, ſagt man, darin, daß Elfen tändeln, Bürger Komödie ſpielen mit und ohne Eſelskopf, Liebende einander in einer Mondſcheinnacht verfolgen; — wo aber iſt das Geſetz in dieſen Auftritten? „Der Traum" iſt das Geſetz, antwortet man; was aber iſt das Geſetz im Traum? Iſt er ohne Geſetz, ſo hat er keine äſthetiſche Berechtigung. Mein Freund, laß Dir's ſagen, das Geſetz iſt unter uns, das Stück ſpielt heut zu Tage, bald bei Dir, bald bei mir. Ein Jüngling, welcher glücklich verlobt iſt, ein Mann, welcher glücklich vermählt iſt, träumen bei Nacht, daß ſie es nicht ſind; daß ſie mit einer ganz Anderen verlobt oder vermählt werden ſollen. Die Erinnerung des Richtigen ſchwebt ihnen vor, allein ſie können ſie ſich nicht deutlich machen. Mit böſem Gewiſſen zwar geht die Hochzeit vor ſich, — bis der Träumer erwacht und Gott dankt, daß es nur ein Traum war. (Lyſander). — Oder ein Jüngling iſt derjenigen überdrüſſig, für welche er eine kurze Zeit geſchwärmt hat; er fängt ſogar an, einer anderen die Cour zu machen; er träumt aber in einer ſchönen Nacht, daß er mit der Leidenſchaft der Liebe gerade die verfolgt hat, welche er verabſcheut, daß er ſie anfleht, vor ihr weint, ja ſich für ſie ſchlägt. (Demetrius.) — Oder ein junges Mädchen, eine junge Gattin, welche liebt und geliebt wird, träumt, daß der Geliebte ſie flieht, daß er, wenn ſie ihn mit Thränen, Bitten und Jammern verfolgt, ſogar ſchlägt, ja die Hand zum Morde gegen ſie erhebt. Sie ruft, er möge einhalten, ſie ſpringt fort, kann aber nicht ſchnell genug von dannen kommen und fühlt die Schrecken des Todes, bis ſie ermattet in die Arme des ruhigen phantaſieloſen Schlafes ſinkt (Hermia). — Oder ſie liebt unglücklich, träumt aber, daß der, den ſie nicht bekommen kann, zu ihr in einen großen Wald kommt und ſagt, daß er ſie doch liebt, nie eine Andere geliebt hat, daß ihre Augen lieblicher ſind als Sterne, ihre Hände weißer als der Schnee auf dem Taurus. Aber mitten in dies liebliche Bild miſchen ſich allmählich andere, verwirrte; es kommt noch Einer, an den ſie in ihrem Leben nie gedacht hat, und er ſagt genau daſſelbe wie jener, nur noch heftiger, noch ſeliger, und das Ganze wird doch Streit und Be-

*) Dieſen Aufſatz, welchen das norwegiſche Blatt „Aftenbladet" enthielt, wird man auch in weiteren Kreiſen mit Intereſſe leſen.

Digitized by Google

trübniß, Laufen und Jagen und Hetzerei, — bis ſie nicht mehr kann (Helena).

Hier hat man die Traumeskette der Liebenden; der Dichter läßt den Mann träumen, daß er untreu iſt, oder daß er von Einer gefangen wird, welche er nicht liebt. Er läßt das Weib träumen, daß ſie verlaſſen wird, oder daß ſie glücklich mit dem wird, den ſie nicht bekommen kann. Und zuſammen ſagen uns dieſe Träume: Hüte deine Leidenſchaften, hüte deine Gedanken, du, der du ſicher an deiner Geliebten Seite einhergehſt; aus ihnen kann eine Blume emporwuchern, genannt „Liebe im Müßiggang", welche dich verwandelt, eh' du etwas davon merkſt. Der Traum ſtellt die verkehrte Wirklichkeit dar, aber ſo, daß er in ſich die Möglichkeit hat, in unbewachten Augenblicken Geſtalt anzunehmen.

Dieſer Traum der Liebenden hat ein parodiſtiſches Seitenſtück bekommen. Ein fetter behäbiger Bürgersmann träumt in der Nacht von ſeinem höchſten Triumph, nämlich vor des Herzogs Thron gelaſſen zu werden als der wunderbarſte Held, träumt, daß er nicht recht angekleidet werden kann, daß er den Kopf nicht recht friſirt bekommen kann, weil es im Grunde nicht ſein eigener, ausgezeichneter Kopf iſt, ſondern ein Eſelskopf mit langen Ohren, mit einem Maule und mit juckendem Haar!

Das iſt ja wie in einem Märchen aus meiner Jugend, denkt er weiter in ſeinem Traum, und ganz richtig: das Ganze iſt ein Märchen, der Berg öffnet ſich, die gefangene Prinzeſſin tritt vor und führt ihn zu ſich hinein und er läßt ſein Haupt in ihrem mit Blumen beſtreuten Schooße ruhen und kleine liebliche Gnomen kommen und kratzen ihm den Kopf, und Muſik tönt aus dem Berge heraus. Es iſt echt Shakeſpeariſch, daß die vier Liebenden keine Märchen aus ihrer Kindheit träumen. Sie haben mit der höheren Bildung intenſivere Leidenſchaften bekommen, ſtärkere perſönliche Verhältniſſe, ſie ſetzen die brennenden Gedanken des Tages fort, nur daß ſie auf den Kopf geſtellt ſind. Aber der gute Weber, welcher dick und munter im Lobe ſeiner Mitbürger, wie in ſeinem eigenen Gewiſſen lebt, er, welcher nie über das, was ihm geſchehen, reflektirt hat, ſondern es nahm, wie Gottes Tag es gab, er bekommt gleich da, wo er den Kopf hinlegt, Elfen und die Elfenkönigin zu ſehen, vor ihm taucht der Sagenkreis der Kindheit wieder empor, es iſt gar nichts verändert, — nur hat er dies ſonderbare Eſelshaupt auf und dieſe merkliche Sehnſucht nach trockenem ſüßen Heu.

Seht, das iſt der Traum und des Stückes Handlung. Aeußerlich wird dieſe Zauberei durch die Elfen in Bewegung geſetzt. Theſeus und ſein Gefolge, mit denen Jagdhörner, Jagdreden und Feſtmarſch kommen, ſind der Tag und die Wirklichkeit, blos das lebendig gewordene Feſtprogramm. Die Komödie am Schluße iſt als Gegenſtück zu den feinen, leichten Gedanken des Traumes hineingeſetzt; es ſind die gedachten Gedanken, der wachenden Phantaſie allermühſamſt zuſammengeſcharrte Gedanken, welche in einem Feuerwerk von Laune auf dem nächtlichen Hintergrunde jener Träume gegeben werden.

Seht doch dies Stück wieder und wieder, und ſetzt Euch nicht ſelbſt den Eſelskopf auf, dem Inhalte gegenüber, verwerft nicht blaſirt die Aufführung, weil wir nicht über die allerletzte Anwendung des elektriſchen Lichtes verfügen!

II.

Shakeſpeare's „Sommernachtstraum" hat das Glück gehabt, als er das erſte Mal in Deutſchland gegeben wurde, von Tieck in Scene geſetzt zu werden.

Noch jetzt hält man ſich dort an Tieck's Arrangement, und iſt dasſelbe von dort nach Stockholm und von Stockholm nach Chriſtiania gekommen.

Eine unweſentliche Veränderung iſt in Deutſchland damit vorgenommen und hier adoptirt, daß nämlich die von Shakeſpeare's Zeit bekannte Zweitheilung der Bühne, welche Tieck benutzt hat, wieder weggefallen iſt. Tieck's Geiſt ruht noch auf dieſem Arrangement; dasſelbe iſt leicht und natürlich, das Wort kann an allen Punkten durch ſeine eigene Macht wirken, es wird weder überſchüttet mit „Anſtaltmachereien" noch durch eine bewegliche Scenerie zur Seite geſtoßen. Tieck, welcher ſich ausgezeichnet auf Maſchinerie verſtand, ließ dieſelbe ſpielen, wo das Ganze wie in den modernen Opern, nur Maſchinerie iſt; aber er ließ Geiſt Geiſt bleiben. Derſelben ſtrengen Auffaſſung huldigt Mendelsſohn; ſeine Muſik hält ſich ehrerbietig vor dem Worte zurück; die Repliken der Elfen ſind nicht einmal Melodramen (die kurzen Beſchwörungsformeln ausgenommen). Er läßt die Muſik nur dem Stücke wie ein neuer Elf folgen, welcher weihend einige Töne über die Bühne ſprengt, ehe der Geiſterzug hereinkommt und ihm dann

Digitized by Google

Flügel leiht, auf denen er wieder entfliehen kann. Nur wenn das Wort mit allen seinen Personen gewichen ist, legt sich die Musik über den Wald gleich einem Erinnerungsnebel, worin unsere Phantasie noch einmal das Bild desjenigen sammelt, was jüngst geschah. Zu dem Tanz der Elfen, woraus man soviel Wesens gemacht, hat er nur einige wenige Takte, — warum? Weil sie mit in der Handlung, im Worte, in der Situation sind, weil es ihres Tanzes nicht bedarf, — derselbe wird nur angedeutet. Der Tanz der Bauern war auch ganz kurz, wo ich ihn in Deutschland gesehen.

Ich kann hier nicht die allgemeine Bemerkung zurückhalten, daß die Phantasie, welche sich froh sieht in dem Gegebenen, stärker und gesünder ist als die, welche in Sehnsucht nach unerreichbaren Dingen hinwegschwebt.

Sein Bild aus wenigen und einzelnen Andeutungen zusammenzusetzen ist überhaupt erst Phantasie haben, wer die Bilder sich auflösen und verflüchtigen läßt, hat keine. Alle Illusion steht im Verhältniß zu dem Gewohnten und wenn die gewohnte schlichte Ausstattung ein Publikum keine Illusion erlangen läßt, so kann man Eins gegen Zehn wetten, daß schlechte Kritiker, mit oder ohne Feder, ihm die Augenblicke der Hingebung entweder aus Bosheit oder aus Unverstand — die Motive will ich nicht weiter verfolgen — gestört haben. Wo noch Verkehr mit reiner Natur stattfindet, da sollte es nie mehr als einer schwachen Andeutung bedürfen, wie es z. B. in einem wirklichen Walde aussieht. Würden nicht diese krassen Versuche in der großen Oper des Auslandes, Alles zu geben, auf einen Norweger nur widerlich und störend wirken? Ich appellire an die Norweger, welche im Auslande Wasserfälle über Hinterwände haben fallen sehen, oder Schiffe manövriren auf Rollen — was war das doch für eine Jämmerlichkeit! Ein Kritiker bei uns ist unzufrieden mit unserem Walde, er verlangt ihn so, daß es säuselt und sächelt über unserm Haupte, im Grase, im Thau, über dem weichen Moosteppich, worin es überall lebt und webt, summt, knistert und zwitschert, — — den milden gewürzigen Waldduft, — ei, es ist als ob man in die Nähe einer Apotheke käme. Möglich, daß die Theatertechnik einmal so vollkommen wird, daß sie bei der Vorstellung eines Waldes ebenso viele Duftapparate in Bereitschaft hält, als Blumen auf der Bühne sein sollen, so daß, wenn der Vorhang aufgeht, ein Fläschchen Rosenduft spendet, eins Veilchenduft u. s. w. — und ein andrer Apparat Vögelgezwitscher macht, sowohl für Spatz als Kuckuck — ach, alle diese Forderungen — wüßtet Ihr doch, wie Ihr durch dieselben Euer Unvermögen zu reiner kindlicher Hingebung, Euren Mangel an Phantasie verrathet! Welch' ein dürrer Philister muß das sein, der kleinlich dasitzt und auf den „Mond" paßt, während Shakespeare durch Oehlenschläger's Mund redet und Mendelssohn Musik dazu spendet!

III.

Shakespeare's „Sommernachtstraum" ist von all' meiner poetischen Lektüre dasjenige Stück, was den stärksten Eindruck auf mich gemacht hat. Es ist des Dichters phantasiereichste und unschuldigste Arbeit, es entzückt ebenso sehr durch sein tiefes Verstandesspiel, wie durch den hohen und humanen Geist, welcher ordnet und redet. Ich lebte im Eilisthal (bei Bergen) und schrieb meine Erzählung „Arne", als ich den „Sommernachtstraum" zum ersten Male las, und die düstern Eindrücke, unter denen meine Arbeit entstand, fielen mir schwer auf's Herz. Aber ich machte mir die hohe Lehre zu Nutze, ich fühlte in meinem Wesen etwas, welches eine Strecke sich emporarbeiten könnte nach der Phantasie und Freude des „Sommernachtstraumes" — und ich that ein Gelübde. Aber die Verhältnisse, unter welchen ein Mensch mit idealer Richtung in unserer Zeit und in unserem Lande lebt und arbeitet, sind schwer und hart; es nützt nicht viel, daß man böse Geister zu bannen und Kreuze zu schlagen sucht, — die Leidenschaft und Bitterkeit des Tages über Alles, was ist, wie es nicht sein sollte und doch nicht nur, (als sei es selbst im Recht, wie es im Unrecht ist) Duldung, sondern Achtung und Gehorsam fordert, ergreift uns doch. Nur das weiß ich, daß ich jetzt jenem Gedichte näher stehe, als damals, daß ich mehr Kraft zur Freude habe und zum Schutze derselben vor Störung.

Ein Stück, welches dergestalt übee uns geledt hat als Leitstern, sehnt man sich Andern zu zeigen. Ich wußte wohl, daß ein Publikum welches vom „Orpheus" kommt, nicht sofort zu folgen vermöge, aber ich dachte auch, es wird schon kommen. Dies Stück ist nämlich Etwas, das nicht zum Schluß kommen soll; dazu ist es ein allzu außerordentlicher Mitarbeiter desjenigen, was am Schlusse kommen soll, — in den Schauspielern wie im Publikum. Wir haben uns Alle anstren-

Digitized by Google

gen müſſen, aber der Lohn iſt nicht ausgeblieben, Alle arbeiteten mit einer ſolchen Hingebung an ihrer Aufgabe, daß ich keine Vorſtellung vor dem Schluß zu verlaſſen mich entſchließen konnte. Nenne man das Naivetät, poetiſche Treuherzigkeit, Starrſinn oder Uebermuth, — was es ſein möge, es iſt mir eine große Sache mit dieſem Stücke; es iſt für mich das Bindeglied mit dem Publikum, ein Appell an dasſelbe. Wer zum Führer ſich berufen fühlt, darf nicht den ſchlechten Inſtinkten der Maſſe nachgeben; will man ſich von mir nicht führen laſſen, ſo kann ich überhaupt nicht führen.

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von **Karl von Bruyck.**

I.

Die nachfolgenden Zeilen, mit welchen wir urſprünglich keine andere Abſicht verbanden, als zu dem erweiterten Studium der Bach'ſchen Kunſt anzuregen und gleichſam anzureizen, indem wir unſeren kritiſchen Bemerkungen eine Blumenleſe von Schönheiten einflechten, wie ſie ſich in den Werken des einzigen Meiſters in unerſchöpflicher Fülle vor uns ausbreiten, und zwar insbeſondere aus den relativ minder allgemein bekannten Werken auswählend, welche ja gerade die übergroße Mehrzahl bilden: dieſe Zeilen alſo, welche nichts vorſtellen wollen, als eine etwas ausführlichere Anzeige der nunmehr bereits bis zum 13. Bande gediehenen Geſammtausgabe der Bach'ſchen Werke durch die Bach-Geſellſchaft, waren bereits geſchrieben, als uns in dem Buche des Hrn. Geheimrathes Bitter ein neuer ſehr ſchätzbarer Beitrag zur Kenntniß des Lebens, der Perſönlichkeit und der Werke des außerordentlichen Künſtlers und Mannes zu Handen kam, dem ſoeben auch wir unſere geringen Kräfte gewidmet hatten.

Billiger Weiſe wollen wir daher unſern Leſern erſt einen Bericht über dieſes Buch erſtatten. Vor Allem iſt der Fleiß anzuerkennen, mit welchem der Verfaſſer die Materialien zu demſelben geſammelt hat. Nicht minder leuchtet aus ſeiner Arbeit überall ſeine Erkenntniß der Künſtler- und Geiſtesgröße Bach's, ſowohl im Ganzen wie im Einzelnen, und die Liebe und Ehrfurcht, welche ihm dieſe Erſcheinung eingeflößt hat, hervor, die jeder mit ihm theilen wird, dem ſich jene erſchloſſen hat. Hin und wieder nur hätten wir den Verfaſſer in der Auffaſſung der Perſönlichkeit des Meiſters und deren Beziehung zu ihrer Umgebung, wie in der Beurtheilung ſeiner Kunſt einen freieren, höheren Standpunkt einnehmen ſehen mögen. So z. B. vermöchten wir nicht ſo viel Gewicht auf das „evangeliſche Bewußtſein" Bach's zu legen, als der Verfaſſer thut, ſo wenig als wir bei Rafael z. B. gerne vom „katholiſchen Bewußtſein" ſprechen würden. Bach war vor allem Künſtler, war es durch und durch, vom Wirbel bis zur Zehe. Den bildenden Künſtlern des griechiſchen Alterthums waren die helleniſchen Göttermythen überliefert worden, die ihre Phantaſie befruchteten, und ſo war ihr Meißel vor allem der plaſtiſchen Verkörperung dieſer Menſchheitsideale gewidmet. Ebenſo waren im Mittelalter die Geſtalten des Heilandes, der göttlichen Jungfrau und Mutter, wie all' der Geſtalten, welche deren Kultus umgaben, in der Phantaſie der abendländiſchen Völker lebendig, und ſo ſehen wir insbeſondere die Maler ſich dieſer Geſtalten bemächtigen und ſie, die ſie mit ihrer Phantaſie und Empfindung umfaßten und durchdrangen, durch ihre Kunſt der äußeren Anſchauung vermitteln. Der Muſik iſt es unmöglich, körperliche Geſtalten, körperliche Ideale zur Darſtellung zu bringen; ſie kann nur und muß daher einzig und allein die Empfindungen und Gefühle ihrem Weſen zu aſſimiliren ſtreben, welche ſich an einen Kultus, an eine Religion knüpfen, in ſo weit ſie nämlich mit dieſen tranſſcendentalen Mächten zuſammenhängt. Dieſe Empfindungen und Gefühle waren in der Zeit des Ueberganges vom 17. zum 18. Jahrhundert im Volke im allgemeinen, mindeſtens im deutſchen, noch ſehr lebendig und mächtig. Sie wirkten mit aller Stärke und von allen Seiten ſchon auf den heranwachſenden Knaben. Wie aber die Bildhauer und Maler die vagen Geſtalten, welche gleichſam der Volksphantaſie vordämmerten, durch die Kraft ihrer Phantaſie erſt individualiſirten, ſo durchdrang auch der große Tonkünſtler, da er zum Jünglinge und Mann heranreifte, dieſe allgemeinen Empfindungen mit ſeiner individuellen Lebensempfindung. Und dieſe Lebensempfindung war eine gar lebhafte, gewaltige. Mit der ungemeinen Energie ſeiner Empfindung entwickelte ſich zugleich eine ganz außerordentliche Kraft des Geiſtes, die ihn gar früh die Nichtigkeit gewöhnlichen menſchlichen Lebens und Strebens

Digitized by Google

erkennen und, unterstützt von seinem riesigen künstlerischen Vermögen, mit staunenswerthester Freiheit sich darüber erheben ließ. Daher seine beispiellose Genügsamkeit. Da die ungemeine Enge seiner persönlichen und bürgerlichen Existenz aber doch einen gewissen Druck auf ihn ausüben mußte, so ist es um so weniger zu verwundern, daß sein Geist stets jenen Empfindungen und Vorstellungen, welche uns das Christenthum überliefert hat, offen stand und sich mit Vorliebe ihnen zuwendete. Das Gefühl der Unermeßlichkeit des Alls und der verschwindenden Kleinheit aller Individualität als solcher lebte in Bach, wie in jeder groß angelegten Natur. Von diesem Allgemeingefühl denken wir uns ihn ganz und gar durchdrungen, ohne daß wir das Moment des „evangelischen Bewußtseins" in ihm so hoch anschlagen möchten, weßhalb wir uns auch das Räthsel, daß Bach, der Protestant, z. B. in seiner H-moll Messe das „credo in unam catholicam et apostolicam ecclesiam" mit derselben Energie aus seiner Kehle hervorströmen ließ, wie nur irgend ein protestantisches Glaubenslied, worüber sich unser Autor verwundert, ziemlich leicht zu erklären vermögen.

Aber in der That, man kann wohl die Erscheinung Bach's als eine vielleicht in der gesammten Kunstgeschichte einzig dastehende bezeichnen; denn kaum weiß man, worüber man mehr erstaunen soll, ob über das riesenhafte Genie dieses Mannes, über seine an's Märchenhafte grenzende Produktions- und Arbeitskraft überhaupt, oder über die gleich wunderbare Resignation, mit welcher er in aller Stille, in äußerster Anspruchslosigkeit dahin lebte. Das von Hrn. Bitter im Anhang mitgetheilte Verzeichniß der bisher bekannten Werke Bach's weist deren ungefähr 600 nach, und da man die Zahl der verloren gegangenen, wenigstens bisher nicht vorgefundenen, vielleicht ebenfalls auf einige Hundert anschlagen kann, so wird die Gesammtsumme der von ihm hinterlassenen Kompositionen nicht weit unter 1000 bleiben, und wer die Arbeitsmethode Bach's kennt, weiß, was das zu bedeuten hat. Von dieser riesenhaften Masse gelangten während der Lebenszeit des Künstlers der Mittheilung seines neuesten Biographen zufolge (Siehe S. 373 des 2. Bandes) gerade sieben durch den Stich in die Oeffentlichkeit, darunter auch nicht ein einziges seiner vornehmsten Werke. Seine letzte Arbeit, die so überaus merkwürdige „Kunst der Fuge", bemühte er sich selbst, unterstützt von seinen Söhnen, durch den Stich an das Tageslicht zu fördern, über welchem Bemühen ihm selbst das Tageslicht erlosch, indem er erblindete und noch, erblindet, *) seinem Schwiegersohne Altnikol den Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein" in die Feder diktirte. Man urtheile hieraus einerseits auf die damaligen Zustände in Deutschland in Sachen der Kunst und auf die innere Lebensenergie des Meisters andererseits, dessen Eifer gleichwol nicht einen Augenblick während einer 65jährigen Lebensdauer erlahmte und erkaltete. Denn man frage sich — selbst wenn man nicht die gewöhnliche Art heutigen Künstlertreibens als äußersten Gegensatz zum Maßstabe nehmen mag — was es doch eigentlich heißen will, solche Werke, wie sie unser Meister geschaffen, die für sich ein Pantheon auszufüllen vermögen, eines nach dem andern hinzulegen, von den Zeitgenossen (und wir dürfen jetzt hinzusetzen: auch der Nachkommenschaft über ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode) fast unbemerkt und fast auch ohne anderen Lohn und Gewinn zu fordern und zu erhalten, als den freilich unermeßlichen, den sie für ihn selbst in sich trugen. Denn wie groß auch immerhin die Anerkennung und Bewunderung war, welche dem übergewaltigen Künstler, da er lebte, hie und da entgegengebracht wurde, so stand sie doch nicht nur zu seiner unermeßlichen Größe in gar keinem Verhältnisse, sondern die Zeugnisse, welche wir aus diesem Buche dafür erhalten, wie wenig man sich doch eigentlich aus dem einzigen Manne gerade in seiner nächsten Umgebung machte, wie weit man gerade hier entfernt war, seinen wahren Werth auch nur entfernt zu erkennen, sind wahrhaft vernichtend, und nur zu lebhaft wird man bei der Erinnerung an solche Thatsachen wieder an Goethe's Worte erinnert, welche man in seinen Gesprächen mit Eckermann ausgesprochen findet: „Es ist nicht allzu lang her, daß die Deutschen Barbaren gewesen sind". So lesen wir Seite 359 des zweiten Bandes des vorliegenden Werkes über die Todesumstände des Meisters: „Auf dem St. Johannis-Kirchhof zu Leipzig ward sein Leib zur Ruhe bestattet. Seinen Leichenhügel deckt kein Stein, kein Kreuz sagt, wo er begraben worden. Gleich Mozart schlummert der große Tonschöpfer unerkannt unter den Tausenden, deren Gebeine dort ruhen. Das Letzte, was von seinem Leben und Streben bekannt geworden,

*) Es erscheint bemerkenswerth, daß die letzte Fuge, über deren Ausarbeitung er erblindete, seinen eigenen Namen, nämlich die Töne b a c h zum Thema hatte, als welches er bekanntlich auch später von anderen Komponisten dem Großmeister der Fuge zu Ehren bearbeitet wurde, am umfassendsten von Schumann in einem besonderen Werke, welches sechs Fugen über den Namen Bach enthält (op 60)

iſt ein auf der Stadtbibliothek zu Leipzig befindlicher, aus der Leichenſchreiberei daſelbſt herſtammender Zettel, welcher beſagt: „„Ein Mann, 67 Jahre alt, *) Herr Johann Sebaſtian Bach, Kapellmeiſter und Kantor der Schule zu St. Thomas wurde mit dem Leichenwagen begraben, den 30. Juli 1750““. Daß der Rath der Stadt Leipzig den großen, unerſetzlichen Verluſt ohne Theilnahme hinnahm, werden wir ſogleich erkennen. Was die Thomas-Schule betrifft, ſo wiſſen wir nicht, ob der Tod des außerordentlichen Mannes dort beſonderen Eindruck gemacht habe. Keine Nachricht ſagt uns, daß die Alumnen ihn mit frommen Geſängen, wie ſie es oft für Andere gethan, zur Ruhe geleitet hätten. Für eine Trauer- und Leichenrede, wie ſolche zu jener Zeit ſo ſehr gebräuchlich waren, mögen die durch die lange Krankheit erſchöpften Mittel der Familie nicht ausgereicht haben". In der Jahresrede, welche der Rektor H. Erneſti im nächſtfolgenden Jahre am 4. Mai 1751 hielt, ward dieſes Todesfalls nicht gedacht. Selbſt die Zeitungen von Leipzig melden das Ableben dieſes großen Tonſetzers nicht. Er war eben nur Kantor geweſen und ſeine äußere Stellung hatte ihn ſeiner Titel ungeachtet nicht dazu berechtigt, die öffentliche Aufmerkſamkeit in Anſpruch zu nehmen. Was will man mehr? Und doch erſcheint dies faſt noch als das Geringſte. Denn es iſt noch ärger, wenn wir erfahren, daß ſogar ſchon lange vor ſeinem Tode, (wohl über ein volles Jahr, da er noch in größter Rüſtigkeit lebte und arbeitete) über ſeine Stelle disponirt worden wrr. Der berühmte oder berüchtigte Graf Brühl, Miniſter Fridrich Auguſt's II., wünſchte nämlich den Dirigenten ſeiner Privatkapelle, einen gewiſſen Harrer an die Stelle geſetzt zu ſehen, welche vorläufig noch Bach inne hatte, und drückte dieſen Wunſch dem Rathe der Stadt Leipzig in einem Schreiben vom 2. Juni 1749 aus. Mit wahrer Ungeduld mochte daher der ehrenwerthe Rath dieſer Stadt dem Tode des Meiſters entgegengeſehen haben, um nur ja bald in der Lage zu ſein, ſich dem mächtigen Miniſter gefällig bezeigen zu können. Und in der That! Am 28. Juli 1750 war Bach geſtorben und bereits am folgenden Tag wurde im „engeren" Rathe, noch ehe alſo der große Todte zur Erde beſtattet war, über ſeine Amtsnachfolge verhandelt. Wahrhaft ſpaßhaft, wenn auch eben nur im Mephiſtophetiſchen Sinne iſt es, dieſe Verhandlung in dem uns noch aufbehaltenen, von Hrn. Bitter mitgetheilten Aktenſtück zu leſen. Sie lautet:

„Der Kantor an der Thomas-Schule oder vielmehr der Kapell-Direktor Bach ſei ebenfalls verſtorben, dazu ſich angegeben:

Des Defuncti Sohn Hr. Bach in Berlin.
Hr. Johann Teier, Muſ. Cultor. Hr. Joh. Gottlieb Görner, Organiſt zu St. Thomas, Hr. Gottlieb Harrer, Direktor des Hrn. Premier-Miniſtre und Grafen von Brühl Excellenz, welcher von vorgedachten Premier-Miniſtre ſtark rekommandirt worden.

Geſtern (am Todestag) halten ſich gemeldet: Hr. Auguſt Friedrich Grann, Kantor bei dem Gymnaſium zu Merſeburg. Hr. O. L. Krebs, Schloß-Organiſt zu Zeitz.

(Nun folgt die Abſtimmung.)

Hr. Vice-Kanzler und Bürgermeiſter Dr. Born: „Er könne von der Rekommandation wohl nicht abſehen, wolle daher Harrer ſein Votum geben."

Hr. Geh. Kriegsrath und Bürgermeiſter Stieglitz: „Die Schule brauche einen Kantoren und keinen Kapellmeiſter (Stich auf Bach), ohnerachtet er auch die Muſik verſtehen müſſe. Harrer hätt viel Gutes verſprochen, und ſich zu allem, was man ihm vorgehalten, erklärt, wolle daher theils dieſerhalb, theils in Anſchauung der hohen Rekommandation demſelben ſein Votum geben.

Hr. B. Rath und Pro-Cons. D. Mojien. Votiren ebenfalls auf Harrern.

Hr. B. Rath D. Trier,
Hr. Baumeiſter D. Winkler,
Hr. B. ff. Rath D. Platz,
Hr. Baumeiſter Winkler,
Hr. Kammer-Rath Richter,
Hr. Baumeiſter Leiſtner,
Hr. Baumeiſter Thomae.
} Etiam.

Exp.

Man ſieht, dieſes Aktenſtück dient nebſt Allem, was wir ſonſt ſchon über das Verhältniß Bach's zu ſeiner Zeit wiſſen, unter anderen auch als denkwürdige Illuſtration zu jenen einſchneidenden Worten, welche Shakeſpeare ſeinem Hamlet in den Mund legt: „So iſt Hoffnung da, daß eines großen Mannes Andenken ſein Leben ein halbes Jahr überleben kann".

Zur Erklärung jener Stichelei aber, welche der Herr geh. Kriegsrath und Bürgermeiſter Stieglitz in ſein Votum hatte einfließen laſſen, muß man wiſſen, daß Bach mit ſeiner vorgeſetzten Behörde, dem Leipzi-

*) Sollte heißen 65 Jahre, da ja Bach 1685 geboren war und und 1750 ſtarb

ger Stadtrath, und insbesondere auch mit dem vorerwähnten Rektor Ernesti in häufiger Fehde stand. So gewissenhaft nämlich auch Bach seinen Dienst verwaltete (und er hatte nur allein an vier Kirchen den Dienst zu versehen), so mochte es doch kommen, daß er — aus leicht begreiflichen Veranlassungen — hie und da einmal etwas im Dienste versah, was ihm dann die „vorgesetzte Behörde," die eben in ihm schlechterdings nichts Anderes sah, als den ihr untergebenen Kantor, stets ankreidete. Zugleich suchte Bach allerdings in dem Kirchenregime mancherlei künstlerische Absichten durchzuführen, die nicht ganz mit dem Hergebrachten, noch mit dem stimmten, was man eigentlich von ihm erwartete und verlangte. Auch dies wurde dann sehr übel vermerkt und dgl. m. Man ging so weit, dem ohnedies so sehr belasteten Manne Abzüge an seinem Gehalte zu machen, und ihm seine Accidenzien zu verkümmern, ihm, den man nicht genug hätte ehren können. Wir sehen daher den ehrwürdigen Mann in einem Schreiben vom 27. Juli 1733 an den Kurfürsten Friedrich August II. — und auch dieses Dokument ist wahrhaft erschütternd — sich geradezu über diese Unbilden beklagen und dessen fürstlichen Schutz anflehen. Es heißt in diesem Schreiben: „Ich habe einige Jahre und bis dahero bei den beiden Hauptkirchen in Leipzig das Direktorium der Musik gehabt, dabei aber eine und andere Beschränkung unverschuldeter Weise auch je zuweilen eine Verminderung derer mit dieser Funktion verknüpften Accidenzien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, dafür Ew. königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prädikat von drei Hofkapellen konferiren, auch deßwegen zur Ertheilung eines Dekret gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden."

Dieses Schreiben war nämlich ein Geleitschreiben gewesen, mit welchem Bach seine große Messe in H-moll an den Kurfürsten sandte und sie ihm mit den Worten zueignete: „Ew. königl. Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Komposition, sondern nach dero weltberühmten Clemenz mit gnädigen Augen anzusehen und mich dabei in dero mächtige Protektion zu nehmen geruhen." Dieses Schreiben blieb zunächst unbeachtet und hatte erst mehrere Jahre später den von Bach erstrebten Erfolg.

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Theaterbericht.

Die stille Zeit der Theater. — Théâtre français: Corneille-Feier, „La Pomme". — Théâtre lyrique: „Liesbeth", „Le roi Candaule". — Variétés: Die spanische Tänzer- und Operetten-Gesellschaft. — Angesagte Novitäten.

E. P. Die Theaterdirektoren machen es den Modistinnen der Passage du Saumon nach, sowie diese letzteren die Zeit der Fremdenfluth benützen, um die für Paris bereits Rokokko gewordenen Coiffüren und Hüte an vertrauensvolle fremde Damen zu verkaufen, welche irgendwo im märkischen Sand, oder in den Marschländern der Weser in einem Honoratioren-Kasino den Ton angeben, ebenso suchen die Theaterdirektoren die verstaubten Dekorationen der Repertoirstücke der letzten Saison wieder hervor, die Akteurs zweiten und dritten Ranges, welche um des täglichen Brodes willen genöthigt sind, Sommer und Winter Koulissen zu reißen, und nicht, wie ihre bevorzugteren Kollegen, einen Erholungsurlaub beanspruchen können, um entweder die gewonnene Gage in einem Badeorte zu verspielen, oder um auf einem pompösen Gastspielzuge neuerdings Furore und Geld zu machen, wiederholen die halbvergessenen Rollen und die Hotels liefern das Publikum.

Der letzte Zweck und das höchste Streben der Theater ist jetzt, Kassa zu machen, und dies nimmt alles Studium der Direktion so stark in Anspruch, daß sie nicht Zeit und Lust dazu hat, der Kunst Konzessionen zu machen. Wozu auch? Das Fremdenpublikum, welches jetzt alle Vergnügungen auskostet, die man zwischen Mabille und Chateau Idalie aufzufinden vermag, ist zu dünn mit Mezzosanti's gemischt, um die Kraft, die Poesie oder den Witz des dramatischen Dialoges so rasch mitgenießen zu können, als derselbe auf dem Theater vorbeirauscht; die Geister und die Gespenster, die Duelle, die Raub- und Mordscenen, Gefechte, Kanonaden, und vor allem anderen das Ballet mit seinen Tüllröckchen und den ideal wattirten Formen, das sind lauter Lettern aus dem Alphabet der Universalsprache, denen die bärtigen Araber aus dem Gefolge des großen Emirs ebenso lebhaft applaudiren, wie die Kommerzienräthe aus der großen Stadt zwischen Jüterbock und Pasewalk, die Misses von Grosvenor-Square und Portland-Place ebensogut wie die Schwabenkinder aus dem Neckarthale oder dem Breisgau.

Auf zwei Drittheilen der hiesigen Bühnen haben die Schauspieler fast nichts Anderes zu thun als den Zauberspuk zu erklären, oder das nervenschwache Publikum

auf das Hereinraſſeln einer halben Batterie mit Mann, Pferd und Geſchützen vorzubereiten; der Bericht über das, was auf den übrigen Bühnen Erwähnenswerthes und Neues geboten wurde, läßt ſich ſehr kurz faſſen.

In der großen Oper wird noch immer jede Woche zweimal die „Afrikanerin“ zur Aufführung gebracht, obwohl der Augenblick nicht fern liegt, wo in einzelnen Akten auf der Bühne mehr Perſonen beſchäftigt ſein werden, als Publikum auf den Plätzen ſitzt. Die dritte Aufführung in der Woche (die Oper wird nur jeden dritten Tag geöffnet) iſt dem alten Repertoir gewidmet. Ab und zu fließt auch ein Ballet mit unter und zu Ehren Abd-el-Kader's veranſtaltete man auch eine Vorſtellung, wie ſie ſich ein echter Moslem nur wünſchen kann, man gab zwei Akte (1. und 3.) der „Stummen von Portici“ und legte dazwiſchen und hinterher nicht weniger als fünf Akte Ballet.

Das Théâtre français hatte den 159. Geburtstag Corneille's zu feiern, und gab zu dieſer Gelegenheit eines jener Stücke, die nur in der löblichen Abſicht, mit der ſie geſchrieben wurden, ihre Entſchuldigung finden. „Corneille à la Butte Saint-Roch“ würde dem Dichter der „Rodogune“, des „Cinna“ und des „Cid“ ebenſowenig Vergnügen machen, wie die Statue auf dem Pont d'Orleans in Rouen, die ihm David im Jahre 1833 geſetzt. Ungleich werthvoller iſt ein beſcheidenes kleines Stückchen, welches auf derſelben Bühne das Lampenlicht erblickte: „La Pomme“ von Theodore de Banville. Es iſt eine jener dramatiſchen Kleinigkeiten, die unendlich naiv in der Idee und der Durchführung, ſo aufrichtig beſcheiden in ihrer Ausſtattung ſind, und auch nach dem Kothurngeklapper der langathmigen Haupt- und Staatsaktionen und den Folterſchreien der modernen Dramatiſirungen der Pathologie des Herzens ſo wunderbar anmuthend klingen, wie das Lachen einer hellen Kinderſtimme. Zwiſchen zwei Perſonen ſpielt ſich das ganze Stückchen ab, Merkur und Venus plaudern und necken ſich wie die Schäfer des Ovidius, um einen Apfel ſpinnt ſich die ganze kleine Intrigue, die Naſchhaftigkeit führt die Schuld herbei, die Liebe die Sühne. Die Geſchichte des Sündenfalls in den Olymp übertragen und ohne das verhängnißvolle Strafgericht der bibliſchen Verſion. Merkur, der vielgeplagte Götterbote, beſchwert ſich mit bitterem Humor über den Mißbrauch, den die Herren und Damen des Olymp von ſeiner Verpflichtung machen, wie er für alle ihre Launen und alle ihre Liebſchaften zu Botſchaft und Vermittelung bereit ſein müſſe. Zu alledem aber iſt er ſelbſt verliebt und zwar in niemand anderen als in Frau Venus ſelbſt. Die ſtolze Schöne iſt weder durch Bitten noch durch Schmachten zu rühren, der Gott der Diebe greift daher zu ſeiner letzten und ſchärfſten Waffe, zur Liſt. Er kommt ſoeben von einem Botengange zurück, der ihm einzig deßhalb auferlegt worden war, um den Appetit der Juno nach einem irdiſchen Apfel zu befriedigen. Die ſchöne Frucht iſt im Olymp neu, Venus iſt nicht bloß das ſchönſte unter allen Weibern, ſie iſt auch das lüſternſte, das neidiſcheſte unter allen, ſie will der Juno nicht den Vorzug gönnen etwas zu beſitzen, was ſie ſelbſt nicht hat, ſie kann der Verſuchung nicht widerſtehen; durch Schmeicheleien und durch die Verſicherung, daß ſie den Apfel unverletzt ihm wieder zurückſtellen werde, beſtimmt ſie Merkur, ihr die Frucht für einige Augenblicke zu überlaſſen. Natürlicherweiſe ſiegt die Verſuchung, und als Merkur ſich wieder einfindet, um ſie nun ihre Zuſage zu erinnern, iſt das Unglück bereits geſchehen. Merkur wird mit Erhörung entſchädigt und — der zweite Apfel, den er in der Taſche verborgen hat, erſpart ihm den Zorn der mächtigen Juno. Dieſe Epiſode aus dem olympiſchen Familienleben hat ihren mythologiſchen Hintergrund und die Hiſtoriographen der Olympier erzählen ſie, wenn auch mit anderen Worten, als die genetiſche Erklärung des Hermaphroditen.

Das Théâtre lyrique hat, kurz bevor es ſeine Thore für die zwei Ferialmonate ſchloß, noch eine Novität gebracht, eine Oper von einem berühmten deutſchen Meiſter, die jedoch in Deutſchland ſelbſt wenig bekannt iſt: „Die Heimkehr“ von Mendelsſohn. „Die Heimkehr“ iſt bekanntlich eine Jugendarbeit; der dreizehnjährige Mendelsſohn ſchrieb dieſelbe zu einem Familienfeſte und dachte niemals daran, ſie ſeinen übrigen Publikationen anzureihen; die Kompoſition iſt die eines fleißigen Schülers Mozart's ohne jene phantaſiereiche Färbung, die den zukünftigen Autor des „Sommernachtstraumes“ und der „Walpurgisnacht“ verrathen würde. Die Oper, welche hier unter dem Titel „Liesbeth“ und in einer ziemlich ſchlechten Bearbeitung des Textes aufgeführt wird, fand einen Ehrenerfolg, den ſie wohl kaum erlangt haben würde, wenn ſie die letzte Arbeit Mendelsſohn's geweſen wäre. — Eine zweite komiſche Oper in zwei Akten von Eugène Diaz: „Le roi Candaule“, Text von Mich. Carré, iſt eine Debütantenarbeit, die als ſolche alles Lob verdient, die aber noch zu ſehr mit Schulreminiscenzen und Kopien der von dem Ver-

faſſer angeſtaunten Muſter — Gounod und Adam — angefüllt iſt, um darnach das Horoſkop des Komponiſten ſtellen zu laſſen. Die Geſchichte des König's Kandaules und der ſchönen Nyſſa iſt in ſo weit bühnengerecht gemacht, daß die letztere noch nicht die Frau des Königs iſt, ſondern erſt ſeine Braut, und daß Kandaules ſich damit begnügt, ſeinem Freunde Gyges das Geſicht der ſchlafenden Nyſſa zu entſchleiern. Die Bedeutung, welche die ganze Geſchichte durch dieſe Umänderung verloren hat, iſt durch nichts Anderes erſetzt und die Oper leidet demnach ſchwer unter der Langweile, welche das Libretto ausathmet.

Im Theater des Variétés tanzte einige Wochen lang Pedra Camara nebſt einer ganzen Geſellſchaft blitzäugiger Spanierinnen. Zugleich gab eine kleine Truppe iberiſcher Hiſtrionen Proben, wie man an den Ufern des ſchwindſüchtigen Manzanares Luſtſpiele ſchreibe und wie man ſie aufführe. Die Zarguelas „Jose Maria“ und „Dans les Cornes du Toreau“ ſind zwar nicht von Lope de Vega, aber doch mindeſtens ebenſogut, als die beſten von denen, mit welchen die Variétés gewöhnlich verſorgt werden, die Aufführung war fleißig, plaſtiſch und in den Geſangspartien mit guten Mitteln, aber auch mit ſo viel gutem Willen in Scene geſetzt, daß ſelbſt die an lebendigen Vortrag gewöhnten Franzoſen davon überraſcht wurden.

Wenn auch hiemit der Bericht über die wichtigſten Novitäten bereits ſein Ende findet, ſo iſt dafür deſto mehr für die nächſte Zeit in Ausſicht geſtellt! Eine furchtbare Lawine von Novitäten hängt über dem Theaterpublikum; wenn dieſelbe einmal niedergehen wird, ſo koſtet es mindeſtens das Leben einiger Feuilletoniſten und Kritiker, welche die volle Wucht des Sturzes auszuhalten haben. Um nur Einiges anzuführen: die Oper bereitet die Reprize der „Nemea“ und ein neues Ballet von Taglioni vor, das Gymnaſe „La Curiosité“ von Bailly und „Les filles mal gardées“ von Delaporte; die Variétés: Les Mariés du grand chemin“ von Dumanoir, „Michelioc“ von Choler, „Le Meurtrier de Théodore“ von Clairville, „Les contributions indirectes“ von Thiéry; das Palais Royal: „Le suppliee d'un homme“ von Grangé & Thibouſt und „La Tribu des Rousses“ von Blum; das Théâtre Lyrique: „La fiancée d'Abydos“ von Barthe, „Nahel“ von Litaliff, „Ivan le Terrible“ von Bizet, eine Oper von Julius Beer, und eine Ueberſetzung der „Martha“ von Flotow; das Vaudeville: „Les Deux soeurs“ von Emil de Girardin, und zwei neue fünfaktige Dramen von Harmant und Mare-Fournier. Zum Ueberfluſſe ſind nebſt dieſen Arbeiten von Dramatikern von Profeſſion noch eine Menge von Dilettantenarbeiten angeſagt, die nicht verfehlen werden, Aufſehen zu erregen. Die ganze Oppoſition des Corps legislativ iſt unter die Theaterdichter gegangen, Jules Favre macht Proverbes, Pieard ſchreibt für das Gymnaſe ein fünfaktiges Drama, Glais-Bizoin drei Akte in Proſa für das Théâtre français: „La jeunesse de Lord Byron“, Havin eine Feerie und La Bedolliere die Kouplets dazu; — die ganze „Réunion Marie“ wird im nächſten Winter zu gleicher Zeit im Moniteur und im Figaroprogramme die Spalten füllen.

Die beiden Grazer Bühnen.

Vom Oſtermontage bis 1. Juli 1865.

!! Mit dem heurigen Oſterfeſte hat Graz den zweiten Geburtstag ſeines ſchwer erkämpften Thalia-Theaters gefeiert, dem nicht nur eine ſehr geringe Lebensfähigkeit zugeſprochen, ſondern noch dazu der Vorwurf gemacht wurde, daß es mit ſich ſelbſt auch die ältere Genoſſin umbringe. Dieſe düſteren Prophezeiungen haben ſich noch nicht erfüllt. Wir können und werden nie unterlaſſen, auf die Konkurrenz als ein friſches und belebendes Element hinzuweiſen, weil wir die Sache ganz objektiv nehmen und ſie von jener viel beſprochenen individuellen Frage und ich möchte ſagen juriſtiſchen Diskuſſion über die Rechtslage der beiden Direktionen bei Eröffnung des Thalia-Theaters vollkommen trennen. Perſonen und deren Verhältniſſe ſind vorübergehend, die Konkurrenz und ihre Wirkungen ſind ein Bleibendes, ſie macht jede Läſſigkeit, jeden Mißbrauch mit der Nachſicht des Publikums unmöglich. Daß in Graz beide Theater ſehr gut koexiſtiren können, beweiſt der Umſtand, daß, wenn jedes in ſeinem Genre an einem Abende Vorzügliches bietet, beide gut beſucht ſind. Daß im Sommer ſehr oft beide Häuſer leer ſind, liefert keinen Maßſtab; der Sommer iſt überall der Theaterfeind; es müßte denn eben eine offene Arena ſein. Wir würden zum Nutzen beider Theater vorſchlagen, daß ſie auch in Graz im Sommer durch einen oder zwei Monate abwechſelnd Ferien halten ſollen.

Digitized by Google

Dieſe allgemeinen Betrachtungen, die den Lebensnerv unſerer Theaterverhältniſſe berühren, vorausgeſchickt — gehen wir auf die Leiſtungen beider Bühnen in Repertoir und Darſtellung über, indem wir dem landſchaftlichen Theater als dem älteren, wie gewöhnlich den Vortritt geben.

Es wurden daſelbſt in der Eingangs erwähnten Zeit aufgeführt: Opern und Operetten: „Fra Diavolo" (3 Mal) — „Dinorah" — „Zehn Mädchen und kein Mann" — „Lucia" — „Die Schneider von Kabul" — „Monſieur und Madame Denis" — „Salon Pitzelberger" (je 2 Mal), — „Hernani", — „Meiſter Fortunio und ſein Liebeslied" — „Norma", — „Stradella", — „Der Troubadour", — „Die weiße Frau", — „Don Juan", — „Der Barbier von Sevilla", — „Die Regimentstochter", — „Martha", — „Traviata", — „Der Poſtillon von Lonjumeau", — „Figaro's Hochzeit", — „Die Hugenotten", — „Das Glöckchen des Eremiten", (je 1 Mal).

Schauſpiele und Luſtſpiele: „Die junge Pathe", — „Im Warteſalon erſter Klaſſe", — „Die junge Alte", — „Ein Pelikan", — „Die Widerſpänſtige", — „Der Gemahl der Königin", (je 2 Mal) — „Die Nibelungen", — „Anna Lieſe", — „Don Karlos", — „Die Helden", — „Die Märchen der Königin von Navarra", — „Plan und Zufall", — „Am Freitag", — „Eglantine", — „Die Eine weint, die Andre lacht", — „Donna Diana", — „Die Schule des Lebens", — „Der Störenfried", — „Die Hochzeitsreiſe", — „Adrienne Lecouvreur", — „Die Journaliſten", — „Der gerade Weg der beſte", — „Eine Stunde Aufenthalt", — „Ein Berliner in Wien", — „Am Juriſtentage", — „Alte Junggeſellen", — „Nein", — „Komm her", — „Eine Taſſe Thee", — „Heinrich von Schwerin", — „Ein Kind des Glücks", — „Die Geſchwiſter", — „Er iſt nicht eiferſüchtig", — „Feuer in der Mädchenſchule", — „In der Heimat", (je 1 Mal).

Poſſen, Parodien, Schwänke, Singſpiele, Tänze, dramatiſche Scherze, Lebensbilder, Volksſtücke u. dgl.: „500000 Teufel", — „Babuſchka", — „Ein Wiener Freiwilliger", — „Robert und Bertram", (je 2mal); — „Frühere Verhältniſſe", — Eine kranke Familie", — „Monſieur Herkules", — „Von oben nach unten" oder „Die Hetzjagd nach einem Menſchen", — „Des Malers Traumbild", — „Tanz-Divertiſſement", — „Er iſt kurirt", — „Vom Juriſtentage", — „Eine leichte Perſon", — „Ihr erſter Kuß", — „s' Lieſerl", — „Eheſtands-Exercitien", — „Dinorl", — „Einer von unſere Leut'", — „Der verwunſchene Prinz", — „Eine verfolgte Unſchuld", — „Das Salz der Ehe", — „Unruhig" oder „Lieze's Memoiren" (je 1 Mal). — Verſchiedene Tänze: 4 Mal, ausgeführt von Marie Rudolf und Alexander Paul.

Was die Darſtellung betrifft, ſo wollen wir dieſelbe zunächſt nur mit Bezug auf die engagirten Mitglieder beſprechen und der Gaſtſpiele ganz abgeſondert am Schluße gedenken.

Möge hier eine kleine Epiſode geſtattet ſein; ſie iſt nothwendig, um die Leiſtungen des landſchaftlichen Theaters mit ſtrenger Gerechtigkeit zu beurtheilen. Die täglichen Lokalreferate, die am meiſten Gelegenheit hätten, zu loben, was an jedem Abende gut, zu rügen, was fehlerhaft iſt, und deſſen Beſſerung ſchnell zu bewirken, indem der Fehler ſo lange getadelt wird, bis man ihn ablegt, beurtheilen die Leiſtungen einer Bühne wie die Eigenſchaften einer unbeweglichen und unorganiſchen Steinmaſſa, und es gehen doch ſelbſt an dieſer Veränderungen vor ſich. Hat der Recenſent ſich für ein Theater oder für ein Mitglied oder die Darſtellung eines Stückes entſchieden, ſo findet er immer Alles gut, oder im entgegengeſetzten Falle Alles ſchlecht; Beides läßt die Kritik für Schauſpieler und Publikum als werthlos erſcheinen; findet ſie dennoch Beachtung, ſo wird ſie den Künſtler verwöhnen oder erbittern, jedenfalls aber irre machen. Deßhalb glauben wir zum Nutzen jeder Bühne eine andere Richtung der Kritik verſuchen und vorſchlagen zu ſollen, nämlich jene, welche auf die Veränderungen Rückſicht nehmend und zugleich einwirkend in Lob und Tadel wechſelnd übergeht, je nachdem ſich eine Leiſtung verbeſſert oder verſchlimmert. Dann wird es gar keinen Tadel mehr geben, der ſich als bloßer Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem Vergangenen, ſondern nur einen ſolchen, der ſich zugleich als Aufforderung zur Beſſerung für die Zukunft darſtellt; gelindere Mittel, als die Entfernung eines Mitgliedes werden häufig zur Anwendung kommen, wenn dieſes nicht gefällt; es wird ſich Gefallen zu erringen oder zu erhöhen ſuchen, und nur wo Mangel an Begabung bemerkbar iſt, wird darauf ein für allemal hinzuweiſen ſein.

Das landſchaftliche Theater beſitzt für Schauſpiel, Luſtſpiel und Poſſe ſo vorzügliche Kräfte, daß den Anforderungen eines Provinz-Theaters erſten Ranges vollkommen entſprochen, ja manches kleine Hoftheater übertroffen werden kann. Nicht ganz ſo gut

ſteht es mit der Oper, und ſehr ungleich ſind Fleiß und Verwendung überhaupt.

In der Oper ſind die beſten Kräfte Hr. und Fr. Zottmayer. Sehr verſtändig in der Auffaſſung, geſchult im Geſange, immer mit vollem Ernſt und Fleiße an ihrer Aufgabe. Hr. Zottmayer hat ſich vom lyriſchen zum Heldentenor hinübergeneigt, und iſt auch ſeine Stimme manchmal minder üppig, ſo weiß er doch durch geſchickte Umgehung von Klippen ſie recht angenehm zu machen, er zeigt auch Kraft und Ausdauer in der größten Oper durch guten Haushalt mit der Stimme, wir dürfen beide mit Recht als ſehr beliebt bezeichnen. Hr. Walter, lyriſcher Tenor, ſchien einen bedeutenden Aufſchwung zu nehmen, Stimme und Schulung haben ſich raſch und vortheilhaft entwickelt; manche brave Leiſtung gab davon Zeugniß; dennoch ſind die Erwartungen nicht ſo ganz erfüllt worden; in letzterer Zeit müßte Hr. Walter nur an einer dauernden Indiſpoſition gelitten haben, wenn wir das Mißlingen einiger Partien äußeren Urſachen zuſchreiben wollten. Dem George Brown in der „Weißen Frau“ und dem Poſtillon von Lonjumeau, konnte Hr. Walter nicht gerecht werden. Wir wollen das Beſte hoffen und nur anſpornen. Bariton Hr. Tillmetz genügt für Graz nicht und wird ſo eben durch zwei neue Baritons erſetzt, deren einer, Hr. Rolitansky, bereits mit großem Glücke debütirte. Der nach mißglückten Verſuchen, einen guten Baſſiſten in einem Hrn. Schmid zu finden, zu uns zurückgekehrte Hr. Lorrmann hat viele tüchtige, ſchätzenswerthe Eigenſchaften, eine umfangreiche, ſtellenweiſe ſehr klangvolle Baßſtimme, und weiß ſie oft gut zu enfalten; dennoch werden wir unermüdet auf ſeinen häufigen Kehlen-Anſatz und ſeine unreine Ausſprache der Mitlaute hinweiſen; denn beide Fehler kann er zu ſeinem eigenen großen Vortheile ablegen. Hr. Kunz übertreibt in Spiel und Geſang. Hrn. Eppich's Verwendbarkeit in ſeinem Genre iſt allbekannt. Frl. Rutland iſt keine gute Sängerin, die Stimme iſt ſchneidend, die Schule mangelhaft, einige gelungene Einzelnheiten können dieſe Fehler nicht vergeſſen machen. Frl. Terré iſt ſehr talentirt und kann ſich tüchtig ausbilden. Frl. Hoffmann iſt im Beſitze einer ſchönen Altſtimme, der freilich leichte Bewegung abgeht, was ſie aber mit $^5/_6$ aller Kontra-Altiſtinnen theilt, das Fräulein gibt ſich ſehr viel Mühe und iſt eine ſchätzenswerthe Erſcheinung. — Chor und Orcheſter ſind in ihren Leiſtungen außerordentlich journalier. Heute gut, morgen ſchlecht, beide haben uns überzeugt, daß ſie Gutes zu leiſten und große Schwierigkeiten zu überwinden vermögen. Kapellmeiſter Stolz gibt ſich viele Mühe.

Nun zum Schauſpiel. Hier ſtehen in vordeſter Reihe Frl. Schweigert, Hr. Lehmann, Fr. Meergarté-Wahlmann, alles Andere müſſen wir in zweite Linie ſtellen. Frl. Schweigert iſt bei uns ſo heimiſch geworden, daß wir es kaum nöthig finden, ihr als einer lieben Bekannten gegenüber die oft ausgeſprochenen Lobeserhebungen zu wiederholen. Das Fräulein ſtudirt die Rollen im wahren Sinne des Wortes, und zwar je höher die Aufgabe, deſto beſſer, und ſchafft dann Leiſtungen, denen die geiſtvollſte, gründlichſte Auffaſſung zu Grunde liegt, die ein reiches Gefühlsleben bewegt und denen die weſentliche Stütze einer äußerſt eleganten Repräſentation und muſterhafter Koſtümtreue niemals fehlt. Daß nicht jede Rolle gleich gelingt, iſt menſchlich natürlich. Wir überzeugen uns bei jedem Gaſtſpiel von Hofſchauſpielern, was wir an Frl. Schweigert beſitzen, dennoch wird am Schluße dieſer Beurtheilung des Schauſpiels auch ſie unſer Tadel in einem Punkte gemeinſam mit allen Uebrigen treffen. Hr. Lehmann iſt von uns gleichfalls in dieſen Blättern bereits als denkender, ſehr ſchätzenswerther Charakterdarſteller beſprochen worden. An ihm iſt zudem die große Mannigfaltigkeit ſeines Talentes zu rühmen. Die Salonrollen im Konverſationsſtück gelingen ihm großentheils ausgezeichnet, nur ſpricht er in Rollen franzöſiſcher Luſtſpiele viel zu langſam und bedächtig, und hat ſich immer ſehr zu hüten vor einem häufigen Umſchlagen der Stimme, dem einzigen Störenden in ſeinem vorzüglichen Spiele; bei vorhandener Aufmerkſamkeit auf dieſe zwei Fehler kann Hr. Lehmann, der oft wahre Kabinetsſtückchen liefert, mit ſich zufrieden ſein, was wichtiger iſt als alles Beifallklatſchen im Publikum.

Fr. Meergarté iſt reich begabt und ſehr ſtrebſam, ihre Klippe iſt falſches und zu hohes Pathos, das ſeine Wirkung bis zu Unkorrektheiten in der Sprache erſtreckt; ein leichter Konverſationston iſt der Dame unmöglich, ſelbſt im hohen Schauſpiel und der Tragödie iſt noch Vieles zu pathetiſch, und wenn Fr. Meergarté die ſtummen „e“ am Ende der Wörter als lange „ö“ erklingen läßt, ſo z. B. „Freudö“, ſo iſt das ein ſtörender Fehler. Aufmerkſamkeit allein genügt, um dieſen Fehler, der ein Mißbrauch des herrlichen Organs iſt, gänzlich zu beſeitigen und dieſe brave Künſtlerin zur hohen Stufe der Natürlichkeit in der Kunſt zu erheben. Hr. Scherenberg, der uns eben verläßt, war in dem immer ſo ſchlecht vertretenen Fach erſter

Digitized by Google

Liebhaber, ungeachtet mancher Mängel und Eintönigkeiten einer der beſten, die wir hier kennen lernten. Hr. Darnaut iſt nicht mehr der Schauſpieler von ehedem, er hat ſehr abgenommen. Steifheit in der Sprache und Aktion wird hier immer ſtärker. Ein Beachten dieſes Fehlers müßte Manches zu beſſern vermögen. Hr. Langer, oft köſtlich in gemüthlichen Luſtſpielfiguren, auch voll innerer Wärme für gefühlvolle Erzählungen, trifft jenen Ton durchaus nicht, der fein ſein ſoll. Sonſt ein vielfach verwendbarer, fleißiger Schauſpieler. Hr. Mayer iſt viel zu ſtereotyp, hat aber ſeine ſehr charakteriſtiſchen Rollen, in denen er mit Recht genügt, vorzüglich komiſche, gemüthliche Väter. Hr. Gebauer verdirbt ſeine eigenen Leiſtungen durch ewig weinerlichen Redeton. Fr. Wagner übertreibt jede Rolle bis zum Poſſenhaften und auch da noch bis zur hochgeſchraubten Karikatur, wird aber dafür von der Kritik gelobt und vom Publikum applaudirt; es kommt alſo darauf an, wonach ſie ſich bilden will. Hr. Piers, erſter Held, iſt entſchieden Anfänger, durch ſein Organ und eine gewiſſe Schwerfälligkeit nur zum Hochtragiſchen geeignet, hat aber ſelbſt auf dieſem Felde noch nichts Vorzügliches gebracht, wenn auch manchmal Wärme durchſchimmert. Fr. Seitler iſt höchſt talentirt, jedoch viel zu wenig fleißig und aufmerkſam. Ueber Frl Kreibig werden wir erſt ein Urtheil fällen, wenn ſie ſich ſelbſt in dem ſchwierigen Berufe der Schauſpielerin länger und ernſter geprüft haben wird.

Nun iſt im Allgemeinen noch ein Uebelſtand zu rügen, der entſchieden aufhören muß, wenn die landſchaftliche Bühne jene Beachtung finden ſoll, deren ſie ihren Kräften nach würdig iſt; es iſt die laute, jede Illuſion ſtörende Sprache des Souffleurs, von dem man von jeder Loge, wie vom Parterre ganze Sätze eher vernimmt, als vom Schauſpieler. Iſt das blos ein Fehler des Souffleurs, dann muß die Regie ihn augenblicklich rügen und abſtellen; er raubt jede Illuſion; wenn aber, — wie leider die Kunſtpauſen, die Verſprechungen, die Ausfüllaute „eh und m“ zwiſchen den Worten, die Gruppirungen um's Souffleurhäuſl und die jedem, der einen Sinn für Zuſammenhang hat, unangenehm fühlbare Zerſtücklung der Deklamation, deren Beiſtriche der Souffleur diktirt, dem nachgeſprochen wird, wie man eine Eidesformel nachſpricht, in vielen Stücken bis zur Evidenz beweiſen, — die Rollen nicht gelernt werden, dann iſt dies um ſo unverzeihlicher, je vorzüglicher die Kräfte ſind und je höhere Anforderungen an ſie geſtellt werden können. Das Auswendigwiſſen iſt die unbedingt erſte Aufgabe, ohne dieſe kann von äſthetiſcher Auffaſſung einer Rolle keine Rede ſein; was würde man vom Muſiker ſagen, der bei aller Schönheit des Vortrages in ſeiner Piece ſtecken bliebe? Leider ſind gerade unſere allererſten Künſtler von dem Vorwurfe nicht auszunehmen; wenn ſie eine Rolle ſpielen ſollen, die ſie nicht der Mühe werth finden, lernen ſie ſie nicht; das darf nicht ſein, die Nothwendigkeit ſo oft und ſo viel Neues zu ſpielen kann das weder rechtfertigen, noch entſchuldigen. Mehr als geleiſtet werden kann, darf das Publikum nicht verlangen, und darum laſſe man ſich nicht irre machen und gebe lieber mehr Wiederholungen und gut, als Novitäten, die vor dem Publikum erſt probirt werden. Wir haben unſere hieſigen Kollegen um Beſprechung dieſes Uebelſtandes erſucht, damit er eher verſchwinde, als er in dieſen Bericht kommt, ſie haben es nicht gethan, wir haben mit Schauſpielern offen darüber geſprochen, ſie haben zugeſtimmt, aber nichts gebeſſert. Wir wünſchen herzlich, das nicht mehr rügen zu müſſen. Sorgfalt in dieſem Punkte kann das landſchaftliche Theater auf eine hohe Stufe heben, da es die fähigſten Kräfte hat, die wir nur wünſchen können. Bei Gaſtſpielen, wie z. B. bei dem Wagner's und Sonnenthal's jetzt im Juli, war man aufmerkſamer. Warum da? Spielt man für den Gaſt, oder für's Publikum?

Die Poſſe iſt bis auf die Gedächtnißſchwäche unſeres übrigens altbeliebten Remark ſo vorzüglich beſetzt, als man es nur immer wünſchen kann. Hier, aber auch nur in dieſem Fache, iſt Hr. Martinelli vorzüglich am Platze, Frl. Meir iſt eine Perle in ihrem Fache.

Gaſtſpiele waren: Hr. Brandſtätter, Baſſiſt aus der Hofopernſchule als Oroviſt in „Norma“, ein Schüler mit bedeutenden Mitteln; Marie, Rudolf und Alexander Paul, brave Tänzer; Frl. Tellheim, recht lieb und angenehm, übrigens erſt im Emporſtreben begriffen, wenig Feuer; Fr. Margarethe Herrlinger aus Hamburg, kalt und verſtändig, Hr. Lang aus Köln, vom Referenten nicht gehört, ſoll gefallen haben, Lobe, ruſſiſcher Hofſchauſpieler (Komiker), gute norddeutſche Komik, ſehr pointirter Kouplet-Vortrag, Frl. Satran, Schülerin der Fr. Rettich, zwar noch nicht Künſtlerin, aber eine durch Schönheit und Anmuth gewinnende Erſcheinung mit einem in voller Entwickelung begriffenen ſchönen Talente. Während wir dieſen Bericht in der Feder hatten, gaſtirten Wagner und Sonnenthal. In „Eſſex“ entwickelte Hr. Wagner ſtellenweiſe ſeine volle Kraft von ehedem, ausgezeichnet

in allen Rollen, machte ſich doch das abnehmende Organ fühlbar, namentlich in „Fieſko“ und den „Räubern“. Sannenthal köſtlich als Graf Waldemar, edel als Maximilian Gerard in „Pelikan“, vielleicht zu liebenswürdig als Kounitz in dem Luſtſpiele „Die Verſe Friedrichs des Großen“, einem Erſtlingswerke des hier domizilirenden Hrn. Sacher-Maſoch, das mit vielen ſchönen Einzelnheiten und einem geiſtreichen Dialoge ausgeſtattet, ungeachtet mancher Verſchuldung gegen die dramatiſche Kunſt in Bezug auf Entwicklung der Handlung und Steigerung des Effektes ein in hohem Grade würdiges Streben an den Tag legt und zu voller Beachtung anregt.

(Schluß folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

20. Juli—2. Auguſt: „Mante-Chriſto“. — „Jeſſanda“. — „Dinorah“ (2 Mal). — „Gräfin Egmont“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Wilhelm Tell“. — „Rigoletto“. — „Martha“ (ſtatt der „weißen Frau“ wegen Unpäßlichkeit des Frl. Tellheim eingeſchoben). — „Der Troubadour“. — „Czaar und Zimmermann“. — „Die weiße Frau“ (ſtatt „Dinorah“ wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beck eingeſchoben). — „Die Hugenotten“. — „Der verliebte Teufel“. — Hr. Eppich, Hr. Gunz, Frl. v. Terey, Hr. Behr aus Rotterdam als Gäſte.

Gaſtſpiele, Neubeſetzungen und — Abänderungen ſind an der Abendordnung. An der Spitze der erſteren ſtehen die Leiſtungen des Hrn. Gunz. Dieſer Sänger iſt wieder einmal eine lebendige und ſingende Demonſtration gegen die Art, wie man am Kärnthnerthor mit hoffnungsvollen Künſtlerkräften hantirt. Allerdings war es ein überaus linkiſch-unbeholfener Anfänger, was den dramatiſchen Theil anbelangt, den man vor vier Jahren ſorglos ziehen ließ; ſeine Stimme aber glänzte in voller Jugendfriſche, ſein muſikaliſcher Vortrag hatte ſchon damals vor ſo manchem ſeiner berühmteren Kollegen den Vorzug der Korrektheit und der Geſchmeidigkeit. Aus Hrn. Gunz hätte eine kluge und ſachverſtändige Direktion ſich einen Koloraturtenor herangezogen, wie Deutſchland keinen zweiten beſäße, und überdies brauchte man ihn jetzt nicht erſt mit hohen Summen halb widerwillig den Hannoveranern abzulöſen. Das ſind eben die Folgen, wenn man — und es iſt dies längſt Tradition am hieſigen Operntheater — die momentan bequem ausnutzbare Mittelmäßigkeit dem friſchen, eigenthümlicher Entwicklung zureifendem Talente vorzieht.

Hr. Gunz hat bereits in der verfloſſenen Konzertſaiſon als Evangeliſt in der „Matthäus-Paſſion“ ſeine volle Künſtlerſchaft bewährt. Desgleichen auf der Bühne als George Brown, Arnold und Lionel. Seine ſchmelzende, allen Anforderungen der Opernlyrik, wie der feineren Opernkomik vollauf entſprechende Stimme bildet im gleichmäßigen Verein mit einem echt muſikaliſchen Vortrag, reiner Vokaliſation, verſtändigem Spiel, ſeltener Deutlichkeit der Ausſprache und hübſcher Perſönlichkeit, ein überaus harmoniſches Ganzes. Wohlthuend iſt namentlich das Nichtvorhandenſein aller modernen Geſangs- und Ausſprachs-Unarten, welche nur zu oft ſelbſt bei hervorragenden Talenten mit in den Kauf genommen werden müſſen. Daß Hr. Gunz demgemäß ſeine Bewunderer unter dem gebildeteren und verſtändigeren Theil des Publikums findet, ergibt ſich aus Obigem von ſelbſt.

Ein totales Debüt hatte, wie ſchon berichtet, der Baßbuffo Hr. Behr als Plumket, eine Rolle, welche ſeinem jetzigen Stimm-Umfange nicht mehr entſpricht und welche er nur aus übelangebrachter Gefälligkeit für die Direktion an einem Abänderungstage übernahm. Beſſer geſtaltete ſich ſeine zweite Rolle, van Bett in „Czaar und Zimmermann“. Bei komiſchen Rollen hängt bekanntlich viel davon ab, ob ſich der Künſtler mit dem Publikum in einen gewiſſen vertraulich-freundlichen Rapport zu ſetzen vermag, was aber meiſt erſt allmählich, nachdem man ſich gegenſeitig kennen gelernt, einzutreten pflegt; wir müßten uns ſomit an ihn, er müßte ſich an uns, auch an die Akuſtik des Operntheaters gewöhnen. Gegenwärtig ſtört uns an Hrn. Behr die übermäßige Reſonanz ſeiner Mittellage und das ſtarke Hervorheben der Endſilben. Beides ſcheint die Leichtigkeit im Parlando-Vortrag, die Verſatilität im Ausdruck, den Schwung der Geſammt-Darſtellung und das leichte Hinweggleiten über die ſchwächeren Stellen des Organs zu beeinträchtigen. Sonſt ſcheint Hr. Behr ein Sänger und Schauſpieler von Bildung und Routine, dem es an natürlicher Lebendigkeit und auch gelegentlich an Humor keineswegs gebricht.

Lortzing's ſo viel geſunde Heiterkeit ausſtrömende Oper war diesmal neu und zwar weit beſſer beſetzt, als ihr ſeit langer Zeit widerfahren. Frl. Tellheim war eine allerliebſte Marie. Im Geſangsvortrage zum mindeſten allen billigen Anforderungen genügend, zeichnete

Digitized by Google

ſie ſich namentlich durch die korrekte und gewandte Behandlung des Dialoges, durch ein eben ſo diskretes als munteres Spiel beſtens aus. Ihr Abgang im dritten Akt war vom lebhafteſten Beifall begleitet. Dieſelbe Auszeichnung hätten ſie und Hr. Eppich für den friſchen Vortrag ihres Duetts wohl verdient. Hr. Eppich (Iwanoff) bewährte ſich überhaupt als ein Schauſpieler von bedeutender Routine, der auch als Sänger, indem er genau die Grenzen ſeiner Kräfte kennt, immer zu genügen, nie zu ſtören, zumeiſt ganz tüchtig zu wirken verſteht. — Hr. Neumann, der diesmal den Czaaren ſang, hat ſich nur vor dem Tremoliren in Acht zu nehmen, und vor übermäßiger Sentimentalität, würden wir hinzufügen, wenn hier nicht weiland Lortzing der Schuldige wäre, da er dem ruſſiſchen Deſpoten einen deutſch-ſentimentalen Lieder-Rührbrei in den Mund gelegt. Hrn. Neumann's hübſche Stimme wird ſich ohne Tremolo nur um ſo beſſer zur Geltung bringen. Sein Vortrag iſt ſonſt angemeſſen; an Empfindung fehlt es nicht, Haltung und Benehmen, wie auch die Proſa zeugten von fleißiger Uebung und Geſchick. Hr. Walter als Chateauneuf ſang ſeine hübſche Romanze ſehr ausdrucksvoll, dagegen klangen in den Enſembles ſeine hohen Töne gepreßt. Die kleine Rolle des engliſchen Geſandten hatte durch Hrn. Mayerhofer weſentlich gewonnen, indem ſich der bewährte Künſtler ihrer aufs ſorgfältigſte annahm. Als Lefort genügt Hr. Radler; nicht ſo Fr. Weſſely als Witwe Brown, welche mit der Proſa kaum, mit den paar Takten Geſang gar nicht durchkam. Chor, Orcheſter (von Hrn. Deſſoff geleitet, der nur die Ouvertüre einigermaßen überhudeln ließ) und Sänger-Enſemble waren ſorgfältiger einſtudirt als ſonſt, die ganze Vorſtellung hatte ein ungewohnt animirtes Ausſehen.

Neubeſetzt in den Epiſodenrollen iſt auch Meyerbeer's „Tinorah": die vier Hirtenknaben werden jetzt von den Frl. Dillner und Pappenheim, Siegſtädt und Paſtet, der Jäger von Hrn. Hrabanek, der Mäher von Hrn. Erl geſungen. Durch die Mitwirkung der beiden letztgenannten Herren hat der dritte Akt entſchieden an Wirkung gewonnen, während die obgenannten Damen ihren Vorgängerinnen durchaus nicht nachſtehen. — Frl. v. Murska in der Titelrolle beſtätigte unſere neulich nach Anhörung ihrer Martha gemachte Wahrnehmung, daß ſie in letzterer Zeit ſowohl im Geſang wie im Spiel Fortſchritte gemacht. Letzteres zeigt ſich beſonders in der natürlicher gewordenen Repräſentation (Gang, Haltung, Geberden), erſteres in der feineren Nüancirung mancher Stellen. Manchmal ſcheint ſogar etwas wie ein Hauch von Empfindung über ſie zu kommen, — was wir übrigens durchaus nicht auf den Vortrag des iriſchen Liedes in „Martha" beziehen wollen, welcher, nach hergebrachter Martha-Tradition, überpathetiſch und durchaus nicht „ladylike" war. — Hr. Eppich ſeinerſeits überraſchte uns angenehm durch eine in allen Theilen diskretere Behandlung ſeines Corentin. Wäre nicht Hr. Beck ziemlich übel disponirt geweſen (wenigſtens verfiel der Künſtler wiederholt ſeinem einſtigen Kapitalfehler, dem Diſtoniren), ſo wäre, wie nach Obgeſagtem leicht zu erſehen, die „Dinorah"-Vorſtellung eine der beſten unſeres Repertoirs, was ſie auch nach der Wiederherſtellung des ſeit jener Zeit unwohl gewordenen Hrn. Beck ohne Zweifel vollſtändig ſein wird.

An der Wien.

Am 2. Auguſt zum erſten Mal: „Die Schuld einer Frau", Drama in drei Akten von E. Girardin, deutſch von M. Stein. — Hierauf „Narr Ciß".

Das vielbeſprochene Stück hat ſich bei der erſten hieſigen Aufführung als überaus theatraliſch wirkſam bewährt. Die Leſer der „Recenſionen" haben übrigens eine bunte Reihe verſchiedentlicher Anſichten über dieſes jedenfalls merkwürdige Opus zu Geſicht bekommen, und wiſſen zur Genüge, wie ſehr die Stimmen ſowohl über den moraliſchen, wie über den dramatiſchen Werth desſelben auseinandergehen. Nach ſo vielen Meinungsäußerungen wird man uns Dank wiſſen, wenn wir uns kurz faſſen.

Daß „Le supplice d'une femme" kein „angenehmes" Stück iſt, darin begegnen einander wohl Alle, die es je geſehen oder geleſen. Das Peinliche darin bemächtigt ſich der Einbildungskraft des Zuhörers, indem es ihm die Vergangenheit der dargeſtellten Handlung, die fürchterlichen ſieben Jahre voll Trug und Heuchelei mit unwiderſtehlich abſtoßender Deutlichkeit vor Augen bringt. Nicht die Schuld an ſich und nicht der Moment ihrer Entdeckung, ſondern der Gedanke an die ſiebenjährige Lüge einer vom betrogenen Ehemann glücklich verlebten Zwiſchenzeit erregt unſeren Abſcheu, ſobald wir Muße gewinnen, über das Stück zu reflektiren. Solang es dauert, feſſelt uns aber mit eiſernen Banden das ungemein draſtiſch hingeſtellte, mit vollendeter Virtuoſität behandelte dramatiſche Motiv, — ein Stück

Leben von unfehlbarer Wirkung auf den „modernen“ Zuhörer, ein Konflikt dreier Charaktere von beſtrickendem Reize für den Pſychologen, dazu eine Mache von ſolcher Knappheit (die drei Akte ſpielen ſich in etwa 1¼ Stunde ab), daß Theaterliebhaber und größeres Publikum ſich ihrer Wirkung ſchlechterdings nicht entziehen können. Was den letzteren Vorzug anbelangt, ſo hat wohl Dumas, der franzöſiſche „Bearbeiter für die Bühne“, ein entſchiedenes Verdienſt dabei, während die Grundlage der Handlung, die Gegenüberſtellung der Charaktere Girardin's Erfindung ſind. Daß ſchon Girardin die Handlungsweiſe der Frau ſehr unvollkommen, Dumas aber ſie faſt gar nicht motivirt, erſcheint einerſeits als der Kapitalfehler in der Anlage, während wir freilich der Mache zugeſtehen müſſen, ſie ſei umſo vortrefflicher, je weniger darin demonſtrirt, deduzirt, explizirt und rekapitulirt wird.

Das Stück verdiente übrigens weder überhaupt verboten, noch ſpeziell vom Burgtheater abgewieſen zu werden. Die Bühne iſt kein Mädcheninſtitut, überhaupt kein Erziehungsinſtitut, — und das Burgtheater wäre faſt verpflichtet geweſen, uns dieſe jedenfalls bedeutende Novität vorzuführen, für welche es an Frl. Wolter eine förmlich prädeſtinirte Darſtellerin, freilich aber für die Männerrollen keine ſo recht geeigneten Kräfte beſitzt.

An der Wien war die Darſtellung überraſchend gut: erſtens, was ſchon viel iſt, ſorgſam einſtudirt, im Enſemble äußerſt präzis und harmoniſch. Im Einzelnen müſſen wir geſtehen, daß Frl. Chriſt, wie tüchtig ſie ſich ihrer Aufgabe auch annahm, doch nicht recht in ihrem Elemente ſchien. Auch muß ſie ihre Ausſprache von wegen der Verwechslung weicher und harter Konſonanzen und der Deutlichkeit überhaupt, beſſer überwachen. Hr. v. Moſer und Hr. Szika zeigten beide ein richtiges Verſtändniß ihrer Rollen; Hr. Szika war nur in der letzten Scene etwas kalt, früher ſpielte er mit vielem Schwung, während Hr. Moſer im dritten Akt am wirkſamſten war. Beide Herren haben Organ und betonen richtig. Fr. Blaſel genügte zur Noth. Emilie Belay (Jeanne) recht brav, — Arrangement gut, Beſuch ziemlich ſtark, Aufmerkſamkeit anhaltend, Beifall entſchieden und lebhaft.

Zum Schluß gab Swoboda unter großem Lachbeifall ſeine köſtliche Dawiſon-Imitation als Narr Eiß.

Kleine Chronik.

Profeſſor Rohl in München hat neuerlich eine bisher völlig unbekannte kleine Beethoven'ſche Klavierkompoſition (in A-moll ⅜ mit zwei Zwiſchenſätzchen) mit der Aufſchrift: „Für Eliſe, 27. April“ im Originalmanuſkript aufgefunden und ſteht mit Breitkopf und Härtel in Leipzig wegen Einreihung derſelben in die Geſammtausgabe in Unterhandlung.

Auszeichnung. Der Direktor des Peſtener Theaters, Hr. J. Ketter, iſt für ſeine „ſolide und umſichtige“ fünfundzwanzigjährige Leitung verſchiedener preußiſcher Bühnen vom König von Preußen zum Kommiſſionsrath ernannt worden.

In der Berliner Oper ſollten die Vorſtellungen am 31. Juli mit „Oberon“ beginnen.

In Baden-Baden veranſtaltete am 26. Juli die Karlsruher Hofkirchenmuſik in der evangeliſchen Kirche ein Konzert zum Beſten des Ausbaues der dortigen evangeliſchen Kirche, welches folgendes Programm enthielt: Toccata für Orgel von J. S. Bach; zwei Chöre a capella: „Sicut cervus desiderat“ von Poleſtrino und „Chriſtus factus est“ von F. Anerio; Kirchenarie für Alt von Stradetto; „Ave verum corpus“ für Chor und Orgel von Mozart; „Ave Maria“ für Tenor mit Klarinettbegleitung von Cherubini; 43. Pſalm für achtſtimmigen Chor von Mendelsſohn; Choralvorſpiel für Orgel und Andante für Violine und Orgel von J. S. Bach; zwei geiſtliche Lieder für Bariton von J. W. Frank; „Tenebrae factae sunt“ Chor a capella von J. M. Haydn; Sonate für Orgel von Mendelsſohn; Arie aus „Meſſias“ von Händel und Pſalm von Marcello; Kirchentontoie „Gottes Zeit iſt die allerbeſte Zeit“ für Soli, Chor und Orgel von J. S. Bach. — Als Soliſten wirkten u. A. Fr. Biardot und Hr. Wowroſky mit.

Von der „Deutſchen Schaubühne“, die nunmehr unter der Redaktion von M. Perels und J. Kuget von erſterem herausgegeben wird, iſt uns ſoeben erſt das vierte Heft d. J. zugekommen, welches folgenden Inhalt hat: „Ludwig der Baier“, Schauſpiel in 5 Akten von Kotzebue; Biographie von Alfred Meißner; Einige Vorſchläge zur etwaigen Aufführung von J. Moſens „Otto der Dritte“, von Feodor Wehl: Kurzer Rückblick auf die Leiſtungen der deutſchen Bühne im Monat März 1865.

Das Peſter Theater hat trotz der Reihe dabei raſch nach einander zu Grunde gegangener Direktoren doch wieder einen Abnehmer in der Perſon des Berliner Schauſpielers Londvogt gefunden, der ſich Hrn. Fterr als Regiſſeur annektirt hat. Man wird wohl kaum ſehr alt werden müſſen, um das Ende zu erleben.

Fr. v. Proleſch bekommt tragiſche Anwandlungen. Wie die „Allgemeine Theater-Chronik“ erzählt, ſoll ſie dieſelben vor Kurzem einem Kreiſe von ehemaligen Kollegen und anderen Künſtlern notifizirt und ihnen als Probe ihres neuentdeckten Talentes ohne weiteres die Domſzene aus Goethe's „Fauſt“ zum Beſten gegeben haben; eine Szene, die bekanntlich dem berühmten Schattentanze der kleinen Grille ganz nahe liegt!!

Lokales.

Eine Konzertwoche wie die eben ablaufende iſt in dieſer Jahreszeit etwas ganz Abſonderliches: Am Montag fand die Zöglings-Schlußproduktion am Konſervatorium ſtatt, am Dienstag eröffnete Hr. Carlberg den Cyklus ſeiner „Concerts popalaires classiques“ im Blumenſaal, am Mittwoch wurde aus Anlaß des Univerſitäts-Jubiläums ein großes Konzert im Redoutenſaal veranſtaltet und morgen ſoll im Prater das zweite Volkskonzert des Männergeſangvereins ſtattfinden. Und das Alles bei 28 Grad Reaumür!

Die Symphonie-Konzerte, welche Hr. Carlberg im Blumenſaal veranſtaltet, haben am 1. Auguſt ihren Anfang genommen. Begonnen wurde mit der „Euryanthe-Ouverture“, welche feurig und präzis aufgeführt, einen recht guten Eindruck machte. Die Haydn'ſche Symphonie hingegen war in den Tempi durchaus vergriffen, ohne Verſtändniß aufgefaßt und ohne Reinheit und Klarheit geſpielt. Die Violin-Variation ſpielte Hr. Franl in ſehr affektirter Weiſe. Der präziſen und korrekten Wiedergabe techniſch ſo ſchwieriger Muſikſtücke wie die Meyerbeer'ſche Polonaiſe, iſt das Orcheſter nicht gewachſen. Hr. Carlberg dirigirt ziemlich gut, nur etwas unruhig; das Orcheſter ſcheint gute Elemente zu enthalten und kann, wenn es ſich erſt eingeſpielt haben wird, recht Anerkennenswerthes leiſten. Auffallend ſchwach, wie übrigens bei allen Wiener Orcheſtern, ſind die Celli. Auch könnten, beſonders in Berückſichtigung des wenig akuſtiſchen Saales, die Violinen ſtärker vertreten ſein. — Das Unternehmen iſt an ſich ein lobenswerthes, denn da der Eintritt nur 30 kr. beträgt, ſo kann auch der wenig Bemittelte gute Muſik hören und ſeinen Geſchmack ausbilden. Für jeden Abend wird ſich aber ſchwerlich ein Publikum finden, welches an ſo ernſter Muſik Gefallen findet. Auch der Stern'ſche Verein in Berlin gibt ſeine Soireen nur zwei Mal wöchentlich. Die Einnahme des erſten Abends muß gleich Null geweſen ſein, denn die wenigen Gäſte, die ſich eingefunden, waren zum größten Theile Muſiker und Journaliſten. An dem ſchwachen Beſuch mag wohl hauptſächlich das Gewitter Schuld geweſen ſein. Der Hr. Veranſtalter wäre aber entſchieden aufzufordern, nicht 7 Uhr auf das Programm zu ſetzen, wenn er um 7¾ anfängt.

Die Opern-Direktion beginnt ihren Feldzug mit gewohnter Thätigkeit, — zwar nicht durch Einſtudirung von Repriſen oder Novitäten, wohl aber durch ihre übliche Zeitungspolemik gegen ihre eigenen Sänger. Die „Wiener Abendpoſt“ beklagt in affizirt-ſalbungsvollem Tone, daß die Frl. Tellheim und Bettelheim nicht mehr die Hirtenknaben in „Dinorah“ ſingen wollen, und eifert gegen die nachläſſig abgehaltenen Proben, mit Hinweiſung auf eine Bekanntmachung der Direktion, welche ihrerſeits wieder auf eine Carnot'ſche Verordnung zurückweiſt. Erſtgenannter Fall ſcheint uns ziemlich unwichtig, indem beſagte Hirtenknaben auch jetzt ganz gut geſungen werden. Was aber die Proben betrifft, ſo denken wir, daß unter einer energiſch und taktvoll ihre Pflicht übenden Direktion, reſp. Regie, überhaupt keine Störungen, Nachläſſigkeiten u. dgl. m. vorkommen. Wenn die Machthaber vom Spitalplatz coram populo über Ungehorſam jammern, ſo bringen ſie ſelbſt, ohne Schick und Takt, die inneren Adminiſtrations-Angelegenheiten an die Oeffentlichkeit und ſtellen ſich damit ein bedauerliches Armuths- und Impotenz-Zeugniß aus.

Ueber die Joſephſtädtertheater-Angelegenheit leſen wir in der „Wiener Theater-Chronik“: „Endlich iſt für die armen Mitglieder der Joſephſtädter-Bühne etwas geſchehen. Es werden nämlich in der Kanzlei des Hof- und Gerichts-Advokaten Max Edlen v. Schith die Gagenrückſtände ausbezahlt. Der Theater-Sekretär Hr. Höller hat einen Ausgleichsmodus, welchen die Direktoren Haſſmann und Fürſt in ſeinem ganzen Umfange angenommen haben, und welcher auch durch eine freiwillige Auszahlung von 3500 fl. nebſt dem ſtipulirten Pachtſchillinge von 15,000 fl. ſeitens des Pächters Hrn. Fürſt alſogleich ausgeführt werden konnte. Aus den 187 Gläubigern, welche nur aus Bühnenmitgliedern und Theater-Bedienſteten beſtehen, wurden vier Gruppen formulirt, und zwar in der I. Gruppe: Forderungen bis zum Betrage von 40 fl. Dieſe Beträge wurden ſogleich vollſtändig ausbezahlt. Gruppe II: Forderungen bis zu 100 fl. Die Gläubiger erhielten 40 Perzent baar und eine Anweiſung auf den Reſt von 60 Perzent, zahlbar von dem nächſten halbjährigen Pachtzinſe. Gruppe III: Forderungen von 120–130 fl. Dieſe erhielten 70 Perzent baar. Gruppe IV: Forderungen bis zu 800. fl. Jeder Einzelne erhielt eine Baarzahlung von 100 fl. ſogleich, den Reſt in halbjährig fälligen Anweiſungen, welchen das Recht der Begebung eingeräumt wurde.“ — Mit doppelter Freude begrüßen wir dieſe Nachricht; erſtens der armen Mitglieder wegen, und zweitens weil ſie hauptſächlich der Journaliſtik zu verdanken iſt. Die Behörde hatte ſich inkompetent erklärt, der Rechtsweg konnte wegen Weitläufigkeit und Koſtſpieligkeit nicht eingeſchlagen werden, die Bedrängten wandten ſich durch die Preſſe an die öffentliche Meinung, und der Erfolg iſt nicht ausgeblieben.

Das Joſefſtädter Theater geht nun definitiv in die Hände des Hrn. Fürſt über. Der zehnjährige Pachtvertrag mit jährlichen 15.000 fl. ſoll bereits unterzeichnet ſein. Am 1. September ſoll die Bühne mit einem Quodlibet, aus den Stücken zuſammengeſetzt, welche ſeit fünfzig Jahren für das Joſefſtädtertheater epochemachend waren, eröffnet werden. Bis dahin ſoll der Schauplatz renovirt und theilweiſe umgeändert werden. So ſollen Parterrelogen angebracht werden, wodurch der Saal ein viel fremdlicheres Ausſehen erhalten wird, und die abſcheulichen Folterſitze des Parterre in bequeme Fauteuils umgewandelt werden. Als Ober-Regiſſeur ſoll Hr. Alois Pokorny engagirt ſein. Ob wir Hrn. Fürſt zu dieſer Acquiſition gratuliren ſollen, iſt wenigſtens zweifelhaft, denn als Direktor hat Hr. Pokorny ſeine gänzliche Unfähigkeit bewieſen und als Regiſſeur unter Strampfer war er zu kurze Zeit und unter zu ungünſtigen Verhältniſſen, um als ſolcher beurtheilt werden zu können. Von ſonſtigen Engagements bringen die Theaterjournale täglich ganze Liſten neuer und alter Namen in ſo großer Anzahl, daß man damit ein Dutzend Bühnen verſorgen könnte. Wir ſollen daher beſtimmtere Angaben abwarten, um unſere Anſicht darüber auszuſprechen. Jedenfalls aber hoffen wir, daß ſich Hr. Fürſt nicht mit der Renovirung des Gebäudes begnügen wird. Denn wenn er denſelben Weg geht, wie ſeine Vorgänger, ſo wird er auch nur zu bald dasſelbe Ziel erreichen.

Briefkaſten der Redaktion. 29 Juli–4 Auguſt. J in Berlin. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 32. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 12. August. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Fragmentarisches über musikalische Formgewandtheit. — Sebastian Bach. Von K. v. Bruyck (Fortsetzung). — Musikalische Literatur (Ruddardt). — Theater- und Musikbericht aus Christiania. — Das Münchener Hof- und Nationaltheater. Jahres-Uebersicht. — Die beiden Grazer Bühnen (Schluß) — Neue Erscheinungen (Rotter) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Braunschweig, Leipzig). — Kleine Chronik. — Lokales.

Fragmentarisches über musikalische Formgewandtheit.

C.—x. Es wird so häufig von der „Formgewandtheit" namentlich eines Mendelssohn und Mozart geredet, seltener von der Haydn's oder Schubert's, nie fast von der eines Beethoven.*) Was heißt das? Soll damit gesagt sein, daß Beethoven, Haydn weniger formfest, weniger gewandt in Findung des ihren Intentionen entsprechenden musikalischen Körpers gewesen wären, als die Erstgenannten? Gewiß nicht. Beethoven wußte so gut den seinen verschiedenen Gedanken adäquaten Körper herzustellen, wie Josef Haydn, und wenn wir Schubert in seinen Instrumentalkompositionen nicht selten übermäßiger Längen anklagen müssen, so liegt die Ursache zum Theil in der fehlenden Feile, der er bei der Unerschöpflichkeit seines Produzirens nur selten ein einmal seiner Feder entronnenes Werk zu unterziehen pflegte, zum Theil in dem Uebermaß seiner Phantasie, die ihn in seine eigenen Gebilde mit freier Hingabe sich versenken, in ihnen gewissermaßen schwelgen und immer weiter und weiter schweifen ließ, ohne an Hörern, Zeit und überhaupt materiellen Grenzen einen Widerstand zu suchen. Und doch ist obige Bevorzugung — kein Musiker wird es läugnen — eine allgemein ausgesprochene. Ist von Formvollendung ganzer Serien von Tonwerken, oder, was dasselbe, von Formgewandtheit ihrer Schöpfer die Rede, so sind es außer Bach, den wir aus tiefer liegenden Gründen hier mit Absicht außer Acht lassen, hauptsächlich immer Mozart und Mendelssohn, auf die man hinweist.

Wen nennen wir gewandt überhaupt, sei's in der Rede, sei's im Umgang, sei's in Vollführung gewisser Geschäfte, sei's überall im Leben? Den, dem seine Sprachorgane, seine Geberden, Bewegungen und Manieren, seine Manipulationen u. s. w. ohne Weiteres, d. h. ohne daß er nöthig habe darüber nachzudenken, gehorchen, wie die eingeschulten Finger dem a vista lesenden Pianisten, so zwar, daß die Redeweise, die Geberde, die Manipulation just für den Augenblick das Rechte trifft oder doch zu treffen scheint. — „Ohne daß er nöthig habe, darüber nachzudenken", das ist die Hauptsache, und daraus folgt für uns der Konsequenzen eine ganze Menge. Es kann nicht fehlen, daß hier gar leicht der Tugend eine gewisse Schwäche zur Begleiterin sich zugeselle. Hab' ich nicht nöthig nachzudenken, so denke ich häufig wirklich nicht nach, und fließt mir Rede oder Handhabung wie von selbst vom Munde oder Gliedern, so denk' ich zuweilen wohl überhaupt nicht mehr beim Reden oder Handeln. Das beste Beispiel gibt der Spieler oder der Vorleser bei ihm gänzlich unbekannten Werken, dem es (fast Jeder hat es einmal erfahren) gar nicht selten passirt, daß er eine oder mehrere ganze Seiten fließend und mit korrektem (wir dürfen nicht sagen: tief eingehendem) Ausdruck spielte, las, während er innerlich an durchaus andere Dinge dachte, und nun plötzlich (dann nicht selten stockend) zur eigenen Verwunderung gewahr wird, daß er selbst von allem

*) Wir heben unter den Komponisten, und wie natürlich den bedeutendsten, nur einige hervor, da sie genügen, aus ihrem Beispiel unser Facit zu ziehen.

Digitized by Google

Geſpielten und Geleſenen gar nichts gehört, noch weniger in ſich aufgenommen habe. Ein Analogon bietet der Audienz ertheilende Fürſt, Miniſter oder ſonſtige Große, der der Reihe nach bald Den bald Jenen alloquirend, Jedem etwas zu ſagen, Jeden etwas zu fragen weiß, am Ende aber ſelbſt (nicht aus Vergeſſenheit) ſich nicht bewußt iſt, wem er, was er geſagt, wen er, was er gefragt. Und doch ſind Alle kontentirt und iſt vielleicht nicht nur kein einfältig Wort aus dem erlauchten Munde gefloſſen, ſondern ſogar ſehr treffende, feine, geiſtreiche Aperçu's ſind es hie und da geweſen, die kontentirten, die entzückten. Uebung hat ihn zum Meiſter in der Konverſation gemacht, und ſeine Organe gehorchten ihm, ohne daß er ſich deſſen bewußt war.

Es gibt etwas in Rede (auch muſikaliſcher) und Schrift, das wir Phraſe nennen. Ein Wort (Figur), ein Satz (Paſſage), eine ganze Periode, urſprünglich ein wirklich Beſonderes ausdrückend und bedeutend, allmählich durch Dehnung verſchiedenſten Beziehungen und Deutungen ſich unterlegend, endlich mehr und mehr ſich verflachend, den heterogenſten Situationen ſich willig fügend. Die Phraſe mag uns bei häufiger Wiederholung ihrer ſelbſt oder analoger Wendungen läſtig ſein; ſie bleibt ſo lange noch in einem gewiſſen Rechte, ſo lange ſie von ihrer eigentlichen Bedeutung, dem Kerne ihrer Exiſtenz, noch wenigſtens den Schein rettet. Gänzlich hohl, gehaltlos, leer wird ſie und unerträglich, wenn ſie, ein müßig Spiel der Lippen oder Saiten, nur dazu dient, zu zeigen, daß von einem Moment bis zum andern unſrer Unterhaltung ſo und ſo viel Minuten verfloſſen ſeien, kurz, zu beweiſen, daß es etwas gebe, was wir „Zeit" nennen. Es iſt etwas (und das ſcheint uns zugleich die beſte Umſchreibung der „Phraſe" ſelbſt) es iſt etwas geſagt, aber nichts damit geſagt. Solche Phraſe tritt gemeiniglich da ein, wo der Gedanke ausgeht, oder doch die urſprüngliche Schöpferkraft ruht, in der Muſik nicht ſelten auch bei größeren Geiſtern, wenn entweder wirklich „dormitat Homerus", oder, wenn — nachdem ſchon dem Gedanken ſelbſt ſein Recht geworden — zur Abgliederung der äußeren Form noch eine Spanne Zeit erfüllt ſein will. In lauter Phraſen läßt ſich ſprechen eine Viertel-, eine halbe Stunde lang, bloßer Phraſen ſich bedienend haben wir Klavierſpieler ganze freie Phantaſien herunterſpinnen hören, ja extemporirte Fugen, die, das Thema eingeſchloſſen, nur eine lange Phraſe waren. Was ſind denn ſo manche des Breiten ausgeſponnene Progreſſionen — die ſelten und am rechten Orte angebracht, wir läugnen es nicht, von ſchönſter Wirkung ſein können — Anderes als bloße Phraſen? oder was Anderes ſo manches ganze Seiten füllende Paſſagenwerk in den Konzerten, Trio's u. ſ. w. eines Hummel oder in den ſonſt ſchönen Klavierſonaten eines K. M. v. Weber?

Ein anderes in der Kunſt nicht weniger gebrauchtes Wort heißt: Manier. „Manier" iſt der ſich ſelbſt äußerlich gewordene und ſo zu ſagen zur bloßen Phraſe herabgedrückte Styl. Sie hat das Eigenthümliche, zugleich ein ganz Beſonderes zu ſein im Gegenſatz zur Phraſe, die ein Allgemeines (allen Gemeinſames) darſtellt, zugleich im Reſultat mit letzterer mehr oder weniger zuſammen zu fallen. *) „Styl" nennen wir (wir reden hier ſpeziell vom Styl des Individuums) die ganz beſtimmte Art und Weiſe eines Künſtlers, ſeine inneren Anſchauungen ſo vor die Sinnenwelt zu bringen, daß den Kunſtwerken, ſeien dieſe welcher Gattung ſie wollen, allenthalben der Stempel ſeines Charakters aufgedrückt iſt, und man aus ihnen, trotz ihrer äußeren Verſchiedenheit, die Beſonderheit ihres Schöpfers herausließt. Gibt dieſer innerlich ſich gleichbleibende, nach außen aber je nach den verſchiedenen Verhältniſſen verſchieden ſich gebahrende Charakter dies letztere Moment verloren, ſo daß die Art und Weiſe, wie die Beſonderheit in einem Kunſtwerk ſich manifeſtirt, auf alle Kunſtwerke einer oder gar auf die Kunſtwerke aller möglichen Gattungen ausgedehnt wird, wird mit einem Worte der Charakter ſtatt mobil: ſtabil, ſtatt verſatil: ſtereotyp — ſo haben wir das vor uns, was wir „Manier" heißen. Wird ſchließlich die Manier dem Geiſte ſelber (wie vorhin die Phraſe) gleichſam unbewußt, ſinkt das urſprünglich Charakteriſtiſche in ſeiner Aeußerung zum leeren Formalismus herab, ſo daß man ſtatt des Inneren nunmehr nur das ſo und ſo ſich faltende Gewand des Künſtlers erblickt, diktirt endlich nicht mehr der Inhalt dem Kunſtwerk ſeine Form, vielmehr dieſe als eine durch Gewöhnung im voraus fertige dem Gedanken ſeine Grenze: ſo nennen wir das „ſchablonenartig". So wird Spohr's von Haus aus wohlthuender Styl (dem Charakter nach: Reinheit und Adel, dem Gefühle nach: elegiſche Weichheit, dem

*) Die Phraſe iſt charakterlos, die Manier wird zum Charakterloſen.

Ausdrucke nach: vornehme Nobleſſe) in allen Gattungen der Tonkunſt, in Kirche und Konzertſaal, im Inſtrumentalen und Vokalen in gleicher Weiſe zur Erſcheinung gelangend — zur bloßen Manier. So ſind Robert Franz's urſprünglich geniale lyriſche Ergüſſe in ihrer lakoniſchen, jeden Ueberfluß ausſcheidenden, den Volksſtyl ſuchenden Gedrungenheit, in ihrer faſt ſtereotyp gewordenen Dreitheiligkeit, ja in der Begränzung faſt ihres äußeren Umfanges ihm ſelber häufig zur Schablone geworden; während Chopin — ein echtes Bild mittelalterlicher Ritterlichkeit durch alle Stadien ſüßeſter Minne und Inſichverſunkenheit bis zum Dreinſchlagen mit dem Säbel — auf ein kleines Gebiet der Tonkunſt und ein beſcheidenes Maß der eigenen Kräfte ſich beſchränkend, auf Mazurken, Notturno's, Impromptu's (ſeine größeren, zahlloſe Hummel'ſche Phraſen enthaltenden Werke ſind faſt nur Verſuche, ſich jener Feſſel zu entledigen) ſtets ſtylvoll genannt werden darf. — Der individuelle Stil läßt durch die objektive Darſtellung im Kunſtwerk das Auge des Künſtlers nur hindurchſchauen, der jene beherrſcht, belebt, beſeelt; der Künſtler hat gewiſſermaßen die Idee in ihm ſelber befruchtet, daß ſie das jedesmal verſchiedene Kunſtwerk gebäre; während die Manier die Idee und das aus derſelben hervorgegangene Kunſtwerk nur dazu dienen läßt, die Individualität des Künſtlers ſelbſt oder dieſe und jene Spezialität desſelben zur Schau zu ſtellen. Wenn Beethoven ſeine C-moll-Variationen oder die über das Eroica-Thema oder den Diabelli-Walzer ſchreibt, ſo wird eine jede dieſer Piecen zwar durchaus Beethoven'ſch ſein und gänzlich verſchieden von denen etwa Schubert's oder Schumann's über dieſelben Themen, wiederum aber eine jede ebenſo verſchieden von der anderen ſich geſtalten, als die Themen ſelbſt verſchieden ſind. Setzen wir dagegen den von ihm ſogenannten „Variationenſchmied", ſo glauben wir trotz aller thematiſchen Verſchiedenheit immer faſt dieſelben Variationen zu hören, in derſelben hergebrachten Folge ihrer Typen und Figuren mit dem ſteten Adagio minore und darauf folgenden Walzer-artigen Rondo als Schluß, ſo daß wir nie verſucht ſind, von Gelineck'ſchem Abbé Stadler'ſchem Styl zu ſprechen, ſondern nur von Gelineck'ſcher, Stadler'ſcher Schablone.

(Schluß folgt.)

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von **Karl van Bruyck.**

I.

(Fortſetzung.)

Alle dieſe Zeugniſſe beweiſen unwiderſprechlich, wie gering der große Meiſter, trotz des Ruhmes, den er im ganzen nördlichen Deutſchland und auch über deſſen Grenzen hinaus genoß, bei ſeiner unmittelbaren Umgebung in Anſehen und Achtung ſtand. Man hudelte ihn wie irgend einen gewöhnlichen Schulmeiſter, der irgend einmal ſeine ſtrikte Pflicht verſäumte, man begrub ihn wie den erſten beſten Handwerksmann, und freilich war er ja auch für den Rath von Leipzig und noch manche Andere nichts weiter, als ein Kantor und ein „Muſikant", deſſen „Fertigkeit" und „Geſchicklichkeit" man vielleicht gelegentlich bewunderte, im Uebrigen aber mit allen anderen „Muſikanten" auf gleiche Linie ſtellte, ja gelegentlich ſogar noch eine Linie unter ſie.

Nicht zwar, daß man ſich über ein ſolches ſo oft ſich wiederholendes Schauſpiel billig ereifern ſollte. Es geht ja Alles ganz natürlich zu. Zunächſt muß eingeräumt werden, daß nur ein ziemlich hoher Grad muſikaliſcher Bildung die Erkenntniß der ganzen Größe Bach's überhaupt erſt ermöglicht. Und auch noch einige andere Eigenſchaften möchten dazu erforderlich ſein, die vielleicht noch ſeltener zu finden ſein dürften. Woher ſollten nun die Mitglieder des Leipziger Stadtrathes, der zum größten Theile damals aus Baumeiſtern beſtand, jene beſitzen? Freilich möchte man glauben, daß wenigſtens Werke, wie ſo manche der Kantaten des Meiſters, der geiſtlichen und weltlichen, nicht minder ſo manche ſeiner Inſtrumentalwerke ſelbſt auf Laien einen gewiſſen Eindruck nicht ſelten haben verfehlen können. Auch erfahren wir ja, daß wenigſtens die großen Paſſions-Muſiken an der Gemeinde nicht ganz ſpurlos vorüber gingen, ſo ſchwach freilich auch dieſe Spuren geweſen zu ſein ſcheinen. Und derartige Werke hätten ja wohl dem Stadtrathe, der doch immerhin aus ſehr chriſtlichen Baumeiſtern beſtand, mindeſtens einige Achtung für denjenigen einflößen ſollen, der ſie mit beiſpielloſer Hingebung hervorbrachte. Ferner iſt es nicht minder richtig, daß ein Geiſt von der Größe,

*

dem Genie, dem Umfang des Bach'ſchen für ein gewöhnliches Schulamt wenig paſſen will. Das Unglück beſtand nur, wie ſo oft, auch diesmal darin, daß ein Mann ſelbſt von der beſcheidenſten Anſpruchsloſigkeit, wie ſie Bach eigen geweſen zu ſein ſcheint, dennoch für ſich und die Seinen aller realen Bedürfniſſe nicht entrathen konnte, da er ja auch ganz und gar zu denjenigen gehörte, denen bei der „Theilung der Erde“ nicht das geringſte Stück zugefallen war. Denn außerdem würde er ſchwerlich verfehlt haben, trotz aller chriſtlichen Demuth ſich der Knjonirung eines löblichen Stadtrathes — denn an Temparament fehlte es unſerem Meiſter nicht — bei Zeiten zu entziehen und „allerſubmiſſeſt“ ſeine Demiſſion einzureichen. Haben wir doch in unſeren Tagen Aehnliches, wenn auch unter anderen Verhältniſſen und aus anderen Urſachen, ſich bei Robert Schumann in den letzten Jahren ſeines Aufenthaltes in Düſſeldorf wiederholen ſehen.

Aber noch ein anderes, das Verhältniß Bach's zu ſeinen Zeitgenoſſen in wahrhaft grotesker Weiſe beleuchtendes Faktum erfahren wir aus dieſem höchſt ſchätzenswerthen Buche. Im Jahre 1738 war nämlich in Leipzig eine „Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften“ gegründet worden, deren hiſtoriſch ſehr intereſſante Statuten uns auch Hr. Bitter in einem Anhange ſeines Buches mittheilt. Dieſe Statuten umfaßten zwölf Paragraphen, deren erſter feſtſetzte, daß „nicht leicht“ jemand in die Societät aufgenammen werden ſolle, der nicht einen „Gradum“ oder ein Amt habe. Jedach — wird beigefügt — mache eine ganz beſondere Geſchicklichkeit eine Ausnahme. Ein anderer Paragraph beſtimmt, daß diejenigen, welche in die Societät eintreten wollten, Probeſtücke in der Thearie und Praxi, wenigſtens etwa in der Theorie vorzulegen haben. *) Endlich beſagt Paragraph X: „Zur Beſtreitung nöthiger Unkoſten und Vermehrung der Bibliothek ſoll ein jedes Mitglied alle Oſtern und Michael einen Reichsthaler erlegen“. Dieſer letzte Paragraph wird es geweſen ſein, welcher Bach muthmaßlich abhielt, aus eigenem Antrieb der Societät beizutreten; denn wir wiſſen ſchon aus dem Antwortſchreiben an ſeinen Vetter J. E. Bach, der als Kantar und Gymnaſialinſpektor in Schweinfurt lebte und ihm ein Fäßlein mit Moſt als Geſchenk zugeſchickt hatte, in welchem er für dieſes Geſchenk zwar dankt, aber eine künftige in Ausſicht geſtellte Wiederholung desſelben ablehnt, da er die Auslagen für die Fracht nicht zu erſchwingen vermöge, daß ein Thaler für ſeine Vermögensverhältniſſe eine Summe war, deren Ausgabe ſehr in Erwägung gezagen werden mußte. Aber man hätte denken ſollen, daß dieſe Societät vor allen anderen den größten Tanmeiſter der Welt, der in ihrer unmittelbarſten Nähe lebte, aus eigenſter Bewegung gleich nach ihrer Konſtituirung zum „Ehrenmitgliede“ erwählen werde. Allein volle neun Jahre beſtand ſie bereits, ehe dies nur irgend jemandem einfiel, abwohl man im Jahre 1745 doch ſchon Händel und im Jahre 1746 auch Graun zum Ehrenmitgliede ernannt hatte! Und als man endlich daran dachte, wurde gleichwohl noch van Bach — es iſt völlig unglaublich zu melden — die Einlieferung des gedachten Probeſtückes, welches man doch Händel und Graun erlaſſen hatte, gefordert!!! Bach war der größte Tondichter der Welt, er hatte nahezu tauſend Werke geſchaffen, welche unter anderem durch die ſtupende „Wiſſenſchaft“, die ſich in ihnen offenbart, in Erſtaunen ſetzen, er hatte im Jahre 1747 bereits 22 Jahre in Leipzig gelebt und gewirkt, er war ein Mann van 62 Jahren, und von dieſem Manne wird — ein Prabeſtück geſordert!! In der That, wenn man es Wien oft genug und mit Recht vargewarfen hat, daß es die großen Tondichter, die in ſeinen Mauern lebten, erſt Haydn und Mazart, dann ſpäter wieder Schubert nicht gebührend zu ſchätzen nnd zu ehren wußte, ſa hat doch in dieſem Punkte die narddeutſche Muſik-Reſidenz der ſüddeutſchen nichts vorzuwerfen und es gereicht ihr wahrlich nicht zur Ehre, daß man auch heute noch in dem Weichbilde dieſer Stadt dem vielleicht größten Manne, von welchem ihre Chronik zu erzählen weiß, kein anderes Denkmal errichtet findet, als die ziemlich armſelige Büſte des Tonmeiſters, welche man nahe der Thomaskirche aufgeſtellt hat.

Es ſei noch bemerkt, daß Bach deſſenungeachtet ein ſolches „Probeſtück“ einlieferte, nämlich die Bearbeitung des Chorales: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ (als hätte er gleichſam in ſtolzem Selbſtbewußtſein dieſen Text der muſikaliſchen Societät ad notam gewählt) und einen canon triplex à 6 voci. Hr. Bitter meint hiezu: „Daß Bach dies gelhan hat, legt ein ſchönes Zeugniß für ſeine Beſcheidenheit ab.“ Wir möchten uns aber die Sache doch anders er-

*) Als eine beſonders eigenthümliche Beſtimmung dieſer Societät verdient hervorgehoben zu werden, daß jedes Mitglied bei ſeinem Eintritte zugleich ſein Porträt, in Oel gemalt, einzuliefern hatte. Auch dieſer Beſtimmung kam Sebaſtian Bach bei ſeiner ſpäteren Aufnahme nach. Es iſt dies das bekannte treffliche Bildniß von Hansmann, welches gegenwärtig den Geſang-Saal der Thomas-Schule ziert, und von welchem ein Stich dem Bitter'ſchen Werke beigegeben iſt

klären, denn eine ſolche Beſcheidenheit hätte gar keinen Sinn mehr und liegt außerhalb aller möglichen und denkbaren Grenzen der Menſchennatur. Vielmehr glauben wir, daß Bach im Stillen ſehr gut wußte, woran er mit ſich und der muſikaliſchen Societät ſei, daß er aber ſeine guten Gründe hatte, es ſich nicht merken zu laſſen.

Ebenſo, wenn der Verfaſſer am Schluße der vorletzten Abtheilung des zweiten Bandes bemerkt: „Er arbeitete und überarbeitete, beſſerte und feilte bis an ſeines langen Lebens-Ende mit unſäglichem Fleiße. Aber was er that, das that er nicht um ſeines Vortheils, ſeiner Eigenliebe willen, ſondern zum Nutzen und Frommen Anderer, dem höchſten Gott zu Ehren“, ſo möchten wir zwar Letzteres keineswegs geradezu beſtreiten, glauben aber doch, daß ihn bei ſeinem in der That übermenſchlichen Thun vor allem jener unwiderſtehliche Trieb, jener gewiſſe furor insanus getrieben hat, den man von jeher „gottbegeiſterten“ Künſtlern zugeſchrieben hat und den auch Shakeſpeare den „göttlichen Wahnſinn“ nennt, welcher Wahnſinn ja das geheime Walten der Vernunft nicht ausſchließt, „denn“, ſagt Schopenhauer, „der Komponiſt ſpricht die höchſte Weisheit in einer Sprache aus, die ſeine Vernunft nicht verſteht“. Und wir preiſen ja die Sonne als Licht- und Wärmeſpenderin nicht minder, auch wenn uns ihr Segen nicht gerade in moraliſcher Abſicht zuſtrömen ſollte.

Von dem Fleiße, der Arbeitskraft unſeres Meiſters aber kann man ſich kaum eine ausreichende Vorſtellung machen. Nicht nur, daß er ſeine vielleicht die Zahl Tauſend erreichenden Werke insgeſammt mit der größten Sorgfältigkeit „ausarbeitete und überarbeitete“, manche derſelben zwei- bis dreimal gänzlich umſchuf, er ſchrieb auch die Partituren, ja ſogar die einzelnen Stimmen meiſtens mit eigener Hand ab, um die Koſten zu erſparen, ja er raſtrirte ſich wohl ſelbſt das Papier, überdies kopirte er ſich noch in großer Zahl und zwar bis in ſein ſpäteres Alter die Partituren anderer Meiſter, um ſie zu Genuß und Studium zu beſitzen, ohne doch Geld an deren Erwerbung wenden zu müſſen. Dazu kamen nun ſeine umfangreichen Amtspflichten. Er hatte den Gottesdienſt in vier Kirchen zu beſorgen und wer die Auseinanderſetzungen hierüber auf Seite 157 bis 159 des erſten Bandes lieſt, wird finden, daß dies keine geringe Aufgabe war. Er hatte überdies den muſikaliſchen Unterricht der Thomas-Schüler zu beſorgen und ertheilte außerdem einer bedeutenden Zahl von Schülern Privatunterricht bis zur völligen Ausbildung, von welchen wir in unſerem Buche aus der Leipziger Periode 35 namentlich angeführt finden, von denen die meiſten ſpäter ſelbſt Ruhm erwarben und eine Stelle in der Muſikgeſchichte einnehmen, wie Vogler, Kirnberger, Kittel, Kreds u. A. Zu alledem kam auch noch die Sorge für ſeine ſo zahlreiche Familie, mit welcher er es, wie mit allem, ſehr gewiſſenhaft nahm. Die Zahl ſeiner Kinder betrug 21, darunter waren 12 Söhne, von welchen aber freilich 6 ſchon im früheſten Kindes-, 2 im Knabenalter ſtarben. Aber die vier überlebenden bildete er ſelbſt auf das ſorgfältigſte in der Muſik aus und bekanntlich nicht ganz ohne Erfolg.

(Fortſetzung folgt.)

Muſikaliſche Literatur.

Geſchichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivaliſchen Quellen bearbeitet von Fr. M. Rudhart. Erſter Theil: Die italieniſche Oper von 1654—1787. Freiſing, Druck und Verlag von Franz Datterer. 8.

L. v. S.— Die Oper, das muſikaliſche Drama, iſt eine vergleichungsweiſe neue Kunſtgattung. Wenn wir in runder Ziffer das Jahr 1600 als ihr Geburtsjahr annehmen, ſo ſind ſeit ihrer Entſtehung in Italien nicht mehr als dritthalb Jahrhunderte verfloſſen, und für die übrige Welt (außer Italien) ſind wohl noch weitere 50 Jahre abzurechnen, während welchen die Neuheit der Sache, der Mangel an den nöthigen Hilfsmitteln, beſonders aber die alle Kräfte in Anſpruch nehmenden Kriegsverhältniſſe die Einführung der Oper verhinderten. Aber auch ſpäter, und bis nach der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts herauf, blieb dieſe Kunſtgattung ein Genuß, welchen ſich nur größere Höfe, oder allenfalls reiche Städte, und auch dieſe meiſtens nur von Zeit zu Zeit oder bei beſonderen Anläſſen zu verſchaffen in der Lage waren. Lange waren Italiener die einzigen Tonſetzer und Sänger für dieſen Kunſtzweig, und wer ſich ſonſt dieſem Fache widmen wollte, mußte ſeine Schule in Italien durchmachen und ſich dort die Weihe holen, bevor er im Vaterlande auf Anerkennung hoffen durfte.

Digitized by Google

Abgeſehen von einzelnen Verſuchen einer Nationalaper, (wie die Aufführung der „Daphne“ von Opitz mit Muſik van Heinrich Schütz, 1627, in Dresden) zeigte ſich in Frankreich zuerſt ein nachhaltiges Beſtreben, ſich vau der muſikaliſchen Herrſchaft der Italiener laszumachen und ſchan van 1659 an finden wir Dichter, wie Perrin, Quinault, Th. Carneille, Racine, Malière, La Fantaine, Rauſſeau, La Grange, La Matte und Tanſetzer wie Cambert, Lully, Destouches, Campra, Rebel, Quinault d. j., Batin, Rameau, Mandanville, Rauſſeau, und viele Andere eifrig beſchäftigt, eine franzöſiſche Oper zu begründen, welche freilich durch lange Zeit auch nur zur Unterhaltung des königlichen Hafes beſtimmt war. Viel ſpäter falgten Deutſchland und England nachhaltig dieſer Richtung, und erſt ſeit dem Beginne des 19. Jahrhunderts hat ſich namentlich die deutſche Oper im Anſchluſſe an die franzöſiſche zu einer Selbſtändigkeit empargearbeitet, welche jedoch nach heute mit dem Einfluſſe der Italiener zu ringen hat. Inzwiſchen ſind das geſprochene wie das geſungene Drama ein Gemeingut aller gebildeten Natianen gewarden, und jedes Städtchen mit 10,000 Einwahnern will ſchan ſein ſtehendes Theater haben und ſich an Schanſpiel und Oper erfreuen. Es iſt hier nicht der Ort, die Vartheile und Nachtheile dieſer übergroßen Verbreitung abzuwägen; ſaviel aber ſcheint gewiß, daß die innere Entwickelung der muſtkaliſch-dramatiſchen Kunſt bei einem Ziel- ader Wendepunkt angelangt iſt, der dazu drängt, ſich die errungene Lage durch eine ernſte Rückſchau auf das bisher Geleiſtete nnd auf den Stufengang der Entwickelung klar zu machen. Eine umfaſſende, allgemeine und gründliche Geſchichte der Oper fehlt uns noch durchans, und es wird nicht möglich ſein, eine ſalche zu liefern, ſa lange nicht das nöthige Material in der Operngeſchichte der einzelnen Länder vorbereitet iſt. In dieſer Richtung zeigt ſich in neueſter Zeit in Deutſchland eine erfreuliche Thätigkeit. Berlin, Hamburg, Dresden und andere Hauptſtädte haben fleißige Männer gefunden, welche die Archive der Theater, die Bibliatheken und ſanſtigen Quellen der früheren Zeit durchfarſchen, die Ergebniſſe zuſammenſtellen, ardnen, mehr aber minder äſthetiſch ader geſchichtlich beleuchten, und ſa ein Bild der Entwicklung und des Geleiſteten darſtellen. Auf dieſe Art wird es endlich möglich werden, eine Ueberſicht der Geſammtleiſtungen in ganz Deutſchland zu gewinnen, eine umfaſſende Geſchichte der Oper in Deutſchland zu ſchreiben, und endlich durch Vergleichung derſelben mit jener der übrigen Kulturſtaaten zu einer allgemeinen Geſchichte der Oper zu gelangen.

Wie bemerkt, ſtehen wir nach an den Vararbeiten; wer ſich an dieſen mit Erfolg betheiligt, leiſtet daher Nathwendiges, Anerkennungs- und Nachahmungswerthes. In dieſem Sinne begrüßen wir freundlich die varliegende Druckſchrift des Hrn. Rudhart, welche zum erſten Male die Schickſale der Oper am Hafe zu München zuſammenhängend darzuſtellen unternimmt. Der erſchienene erſte Theil umfaßt die Zeit van 1654 bis 1787, und beſchränkt ſich auf die am kurfürſtlichen Hofe gegebenen italieniſchen Opern, — die ſpätere Zeit und die Geſchichte der deutſchen Oper der Fortſetzung des Werkes varbehaltend. Wer ſich je mit ähnlichen Forſchungen befaßt hat, wird den Fleiß des Hrn. Rudhart zu ſchätzen wiſſen. Er hat viele bisher unbekannte Thatſachen ans Licht gebracht, viele Irrthümer berichtigt und im Ganzen ein zuſammenhängendes Bild geliefert, das eine genügende Würdigung der Opernzuſtände jener Zeit möglich macht. Der Mangel an Vararbeiten und die Schwierigkeit das zerſtreute Material aufzufinden, entſchuldigt zum großen Theil die Lückenhaftigkeit der varliegenden Arbeit. Dennoch ſollte man glauben, daß es möglich geweſen wäre, bei angemeſſenem Zeitaufwande außer den alten Haſzahlamtsrechnungen und der kön. Hafbibliothek noch andere ergiebige Quellen aufzufinden. Lipawsky, der Verfaſſer des bayeriſchen Muſiklexikans, mag viele unrichtige aber ungenaue Angaben gebracht haben; es iſt aber kaum zu denken, daß er ſa viele Operntitel und Namen der Verfaſſer rein willkürlich erfunden habe. Lipawsky hat ahne Zweifel noch andere Quellen gekannt nnd benützt, und die Auffindung derſelben wäre eine weſentliche Varbedingung jeder neuen Arbeit auf dieſem Felde. Ueberhaupt können ſalche Farſchungen nicht während eines mehrmonatlichen Geſchäftsurlaubes erledigt werden, ſandern ſie fordern die unausgeſetzte Aufmerkſamkeit und die Verfolgung aller durch Zufall und Abſicht entdeckten Spuren durch ein halbes Menſchenalter. Hr. Rudhart iſt ſa beſcheiden, die Unvallſtändigkeit ſeiner Leiſtung ſelbſt einzugeſtehen und glücklicheren Forſchern die Ergänzung vorzubehalten. Wir wallen daher mit ihm nicht weiter darüber rechten, warum er ſich nicht Zeit und Muße gegönnt hat, ſelbſt noch weitere Nachſarſchungen zu verſuchen.

Der Kunſtſinn des bayeriſchen Fürſtenhanſes zeigt ſich in den varliegenden Schilderungen in glänzendem

Lichte. Die Kurfürſten verwendeten große Sorgfalt und bedeutende Geldmittel auf die Oper und auf die Muſik überhaupt. Unter den Nachfolgern von Orlando Laſſo finden ſich bedeutende Kapellmeiſter und Tonſetzer, welche durch anſtändige Gehalte, Rathstitel und glänzende Geſchenke ermuntert und ausgezeichnet wurden. Das Verzeichniß des Soloſängerperſonals enthält viele Namen der berühmteſten Künſtler ihrer Zeit, von welchen wir nur beiſpielsweiſe Fauſtina Bordoni, Antonio Bernarchi, Luigi Marcheſi, Anton Raaff und Valentin Adamberger (Adamonte) nennen.

Die muſikaliſchen Biographen werden in Rudhart's Schrift manche intereſſante Ausbeute finden, insbeſondere über die Lebensumſtände und Kompoſitionen der Kapellmeiſter Jakob Porro, Joſ. Kaſpar Kerl, Ercole Bernabei, Giuſ. Ant. Bernabei, Pietro Torri, Giovanni Porta, Andrea Bernasconi und Paolo Grua; nicht minder über die vorzüglichſten Sänger jener Zeit. Beſonders ſchätzbar ſind die näheren Nachrichten über den geiſtvollen Tonſetzer und ausgezeichneten Organiſten Joſ. Kaſpar Kerl, bezüglich deren wir uns nur einige kleine Berichtigungen erlauben. Der kaiſ. Kapellmeiſter Giov. Valentini iſt nicht 1630, ſondern erſt 1656 in Wien geſtorben. Kerl kann daher recht wohl ſein Schüler geweſen ſein. Die Oper „L'Oronte“ von Kerl, und überhaupt eine Oper dieſes Namens, wurde niemals in Wien gegeben. Allerdings wurde „L'Orontea“, dramma musicale in trè atti, poesia di B. Giacinto Andrea Cicognini, musica di Filippo Vismarri im Jahre 1660 in Wien am kaiſerlichen Hofe aufgeführt; allein ſchon der Text iſt von dem 1657 in München gegebenen „Oronte“ ganz verſchieden, wie dies aus Allarri's drammaturgia und aus der in der kaiſerl. Hofbibliothek befindlichen Partitur klar zu erſehen iſt. Kerl war in Wien als Organiſt ſehr geſchätzt; dramatiſche Kompoſitionen von ihm ſind aber hier nicht zur Aufführung gelangt. Vielleicht hatte Kerl geſtrebt nach Valentini's Tod deſſen Stelle in der kaiſerl. Hofkapelle zu erhalten. Es wurde aber Antonio Bertali als Hofkapellmeiſter ernannt, und die Vorausſicht dieſes Umſtandes könnte der Anlaß geweſen ſein, daß Kerl in dem nämlichen Jahre (1656) Wien verließ und in fürſtliche Dienſte trat.

Zu den Nachrichten, welche Rudhart über die berühmte Fauſtina Bordoni gibt, iſt nur beizufügen, daß dieſelbe bereits im Jahre 1717 in Wien auftrat. Wir finden insbeſondere, daß ſie in einem Intermezzo (zur Oper Sesostri) die komiſche Partie der Grilletta ſang. Später in den Jahren 1725 und 1726 war ſie in Wien förmlich engagirt; zu ihren vorzüglichen Rollen gehörten die Semiramis in „Semiramide in Ascalone“ von Ap. Zeno und Caldara, die Lucinde in „Venceslao“ von denſelben Verfaſſern, die Juno in „Giunone placata“ von Joſ. Fux, und die Gianisbe im „Spartaco“ von Pasquini und Porſile.

Es iſt nicht thunlich, dem Verfaſſer in allen Einzelnheiten ergänzend oder berichtigend nachzugehen, wir müſſen dies ſeinem eigenen bewährten Streben und denjenigen überlaſſen, welchen die dortigen Zuſtände und Hilfsmittel näher liegen. Wir wollen nur noch bedauern, daß Hr. Rudhart hinſichtlich der beiden Mozart'ſchen Opern: „La finta giardiniera“ (1775) und „Idomeneo“ (1781) in übergroßer Beſcheidenheit nur vorzüglich auf Otto Jahn's Mozart-Biographie verweiſt, welche doch nicht Jedem zur Hand iſt. München kann darauf ſtolz ſein, dieſe beiden Kompoſitionen veranlaßt und zuerſt aufgeführt zu haben; es wäre daher wohl am Platze geweſen, die trefflichen Schilderungen Jahn's hier wenigſtens auszugsweiſe zu geben, was bei der erſteren gar nicht, bei der zweiten nur in ſehr beſchränktem Maße geſchehen iſt.

Indem wir dem Verfaſſer des beſprochenen Werkes nochmals unſere aufrichtige Anerkennung ausdrücken und ihn zur baldigen Fortſetzung und Vollendung desſelben auffordern, müſſen wir nur noch den Wunſch beifügen, daß er zur Durchſicht und Korrektur einen der fremden Sprachen kundigen Freund gewinnen möge. Zahlreiche Fehler der fremden Eigennamen und Operntitel verletzen das Auge des Leſers und ſtören theilweiſe die Bedeutung. Dieſe Unrichtigkeiten können nicht als Druckfehler entſchuldiget werden, da am Schluſſe ein Verzeichniß derſelben beigegeben iſt, welches aber keinen einzigen dieſer Sprachſchnitzer verbeſſert. Beiſpielsweiſe bemerken wir, daß der gute alte Allarci durchaus nur Alarci genannt, das vello d'oro in einen velo d'oro verwandelt wird, daß Worte wie: lo pretensione, il testin, Giulio Cesare trionfanti, recitativi secci, efetti, cataloque, naseità, ogn'une, drama, häufig vorkommen. Das ſind freilich nur Nebendinge, aber eine Arbeit, die nicht für den Augenblick berechnet iſt, ſondern bleibenden Werth hat und Anderen wieder als Quelle dienen wird, ſollte in jeder Beziehung korrekt ſein.

Theater- und Muſikbericht aus Chriſtiania.

Björnſon Direktor. — Novitäten. — Muſik.

L. Es wird Zeit, Ihnen unſeren rückſtändigen Bericht zu ſenden, zumal da diesmal über den Beginn einer neuen Aera in unſerem dramatiſchem Staate zu berichten iſt, an die man die größten Hoffnungen zu knüpfen berechtigt iſt. Nach langen Kämpfen mit Kleinlichkeit, Aengſtlichkeit, Mißgunſt und (bei Beſſerdenkenden) dem alten Philiſtervorurtheil, daß Poeten im praktiſchen Leben unbrauchbar ſeien, ward endlich Hr. Björnſtjerne Björnſon als Direktor unſerer jetzt einzigen Nationalbühne angeſtellt. Er iſt nicht ohne Erfahrung in dieſem Fache, nicht nur daß er Jahre lang Beobachter war und die Bühnen im Ausland ſtudirte, ſowie mit dem ihm eigenen Scharfblick überall den Urſachen der Blüte oder des Verfalls nachſpürte — er leitete vielmehr auch einige Jahre ſelbſt ein Theater, in Bergen nämlich, ohne freilich damals große Erfolge zu erzielen. Ein genialer Menſch begeht Anfangs oft große Mißgriffe und hat dann das ganze Philiſterheer mit ſeinem: „Haben wir's nicht geſagt!“ gegen ſich. Schneidet aber Unverſtand ihm dann nicht die Gelegenheit ab, ferner zu wirken, ſo wird das, was eben ſeine Mißgriffe ihn lehrten, oft die Quelle zu Thaten, an denen viele Generationen ſich erfreuen und erquicken können. Gewiß kann unſer Theater ſich Glück wünſchen, jetzt einen Mann an ſeiner Spitze zu haben, der, als Dichter eine ſeltene urſprüngliche Kraft, zugleich als Menſch und Charakter hochſteht und mit jener dichteriſchen inneren Intuition ausgeſtattet iſt, die ihn überall durch die Schale den Kern der Dinge in ſeinem wahren Weſen erblicken läßt. Hoffen muß man dabei, daß er neben ſeinen anſtrengenden, aufregenden Pflichten als Theaterdirektor noch Muße übrig behält, neue Werke zu ſchaffen, welche auch denen zu Gute kommen, die von ſeiner Wirkſamkeit als Theaterdirektor keinen Genuß haben können. Zunächſt ſpürt man die Wirkſamkeit Björnſon's in dem würdigeren Repertoir, und wenn er natürlich auch hier Widerſpruch bei der Spießbürgerlichkeit findet, die für ihr Geld auf bequeme anſtrengungsloſe Weiſe lediglich amüſirt ſein will, ſo ſteigt er von ſeinem Direktionsroß ſelbſt in die Arme der Preſſe hinab und ſprüht ebenſo erleuchtende als vernichtende Geiſtesblitze umher. Der jugendliche Theil des Volks, der noch nicht allem Idealen entfremdet oder inſtinktmäßig feindlich geworden iſt, ſtimmt ihm dann jubelnd bei und der Sieg gehört denen, die die Zukunft haben. Freilich der Materialismus und das Philiſterthum iſt mächtig in einer Bauern- und Handelsrepublik, was Norwegen eigentlich iſt. Björnſon aber, herkuliſch geſchaffen an Körper und Geiſt, braucht dieſen Kampf, der weſentlich offen iſt, nicht zu ſcheuen; ſchlimmer wäre es, wenn die unſichtbare Malaria verdorbenen Hoflebens und raffinirter Kabale des Servilismus ihn umgäbe, davon aber iſt in Norwegen nicht die Rede.

Von neuen norwegiſchen Dramen iſt nicht viel zu berichten. Björnſon's „Maria Stuart“ iſt noch nicht aufgeführt. Das Urtheil darüber hat ſich nach langen Kämpfen im Publikum und der Preſſe endlich feſtgeſtellt. Es lautet, daß man beklagen muß, daß ſo viel ſeltenes Talent auf einen undankbaren, ja widerhaarigen Stoffe verwendet worden iſt. Daß man jedoch um des vielen Großen und Schönen im Einzelnen willen wieder vollkommen damit ausgeſöhnt wird. Während die Maria Stuart als zu realiſtiſch mehr erſchreckt als feſſelt und rührt, iſt namentlich Bothwell's wilde raſende Leidenſchaft, welche mit der Gewalt einer Naturkraft blind wüthet, ſo voll und pathetiſch dargeſtellt, daß der Eindruck ebenſo tief als nachhaltig iſt. Man erkennt es einſtimmig, daß die Schlußſcene zwiſchen ihm und Maria zu dem Beſten gehört, was Björnſon geſchrieben hat.

Mit großem Intereſſe ſah man des norwegiſchen Dichters A. Munch fünfaktige Tragödie: „Herzog Skule“ zur Aufführung bringen. Munch, ein verdienſtvoller Lyriker, allein ein Epigone der Oelenſchläger'ſchen Schule, voll jener weiblichen, etwas ſchwatzhaften Schönſeligkeit, die neben die kräftige, oft eckige und harte realiſtiſche Schule unſeres jungen Norwegens geſtellt ſich doppelt bleich- und mondſüchtig ausnimmt, hat noch immer die ältere Generation für ſich, die ihn als den bedeutendſten Dichter des Landes, d. h. nach ihrem Verſtande und Geſchmack, beurtheilt und verehrt. Die Grenzen ſeines Talentes können jedoch die zahlreichen Auflagen ſeiner Gedichte ebenſo wenig, wie die eines Geibel verbergen. Sein Stück hatte denn auch einen ſehr geringen Erfolg. Denſelben Stoff hatte bereits der norwegiſche Dichter H. Ibſen vorher beſſer behandelt, und mit Ausnahme des zweiten Aktes langweilte das Publikum ſich an den langen Reden und der „ſchönen Sprache“, für welche die Gegenwart keinen Sinn hat. Die Björnſon'ſchen kurzkernigen Gedankenblitze, die ebenſo originell als neu und treffend ſind, entſprechen dagegen ganz der Ungeduld unſerer Zeit, die vom parlamentariſchen Leben auch im Theater beſtändig ihr: „Hört!“ und „zur Sache!“ auf den Lippen hat. Weil

Digitized by Google

Norwegen nun ſchon 50 Jahre völlige Seldſtverwaltung hat und ſomit relativ weiter iſt, als das noch in den parlamentariſchen Flegeljahren ſich befindende Dänemark und Deutſchland, darum ſcheint es auch eine erſte bedeutende Dichterkraft im Sinne dieſes Lebens hervorgebracht zu haben. Nächſt dem Munch'ſchen Stück als norwegiſches Original haben wir zunächſt die Aufführung des Shakeſpeare'ſchen „Sommernachtstraums“ nach Oehlenſchläger's Ueberſetzung und mit der Mendelsſohn'ſchen Muſik zu verzeichnen. Es war dies für unſere Kräfte ein Wagniß, zumal da das Publikum nicht durch das frühere Repertoir, welches planlos war, hinreichend zu ſolchen Aufgaben erzogen betrachtet werden konnte. Die Oppoſition in der Preſſe blieb denn auch nicht aus, Björnſon jedoch ergriff ſofort die Feder und ſtellte mit gewohnter Meiſterſchaft nicht nur das Werk ſelbſt, ſondern auch die Gründe der Aufführung mit beſonderer Würdigung der Verdienſte Tieck's in das hellſte Licht. *) Die Darſtellung übertraf denn auch bei dem Leben und Wetteifer, das er dem Perſonal einzuhauchen weiß, alle Erwartungen und machte Epoche in unſerer Theatergeſchichte. Auch dem Ungebildeten dämmerte die Ahnung, daß ein Kunſttheater und eine Vergnügungsanſtalt zwei himmelweit verſchiedene Dinge ſind, daß ein Künſtler in der That auch im demokratiſchen Gemeinweſen über den Gewerbtreibenden rangire, der Gaukler dagegen zur niederſten Klaſſe derſelben gehäre, und nur Dummheit Beides vermengen könne.

Unter den übrigen Stücken des Repertoirs nennen wir Hertz's „Svend Dyrings Haus“, „Philippine Welſer“ von Redwitz, „Die Frauenſchule“ von Molière, „Die Irrungen“ von Goldſmith, „Der Mann ohne Zeit“ und „Heinrich und Pernille“ von Holberg, „Des Teufels Antheil“, „Vater und Sohn“ („Le fils de Giboyer“) van Augier, „Ein Egoiſt“ („Montjoye“) und mehrere Vaudevilles von Heiberg. Auch für die Oper wirkt Björnſon mit Eifer, jedoch mit Ausſchluß der Prachtſpektakeloper. Die norwegiſche Oper „Das Bergabenteuer“, Muſik von Thrane, wird wegen ihrer hübſchen, echt nordiſchen Muſik ſtets gern gehört, desgleichen Auber's „Schwarzer Domino“. Neu waren Offenbach's „Herr und Madame Denis“ und die komiſche Oper „Jocriſſe“, Muſik von Gautier. Ein eigenthümlicher Verſuch wurde mit einem ſogenannten Liederſpiel: „Der Erbe“, im heimiſchen Dialekt gemacht, den man bisher als „gemein“ für nicht kunſtfähig gehalten. Der Verſuch gelang, doch ſehen auch die Freunde dieſer Richtung ein, daß eine Beibehaltung der gemeinſamen däniſchen Schriftſprache unumgänglich iſt, indem man es der Zeit überläßt, ihr allmählich einen mehr norwegiſchen Charakter zu geben.

Was unſer Muſikleben betrifft, ſo iſt daſſelbe ebenfalls ganz rege. Die „philharmoniſche Geſellſchaft“ gibt Konzerte mit Bevorzugung des Klaſſiſchen, namentlich Beethoven'ſcher Symphonien und däniſcher Kompoſitionen von Hartmann und Gade. In einem Kirchenkonzert wurde Haydn's „Schöpfung“ aufgeführt. Auch in dem Etabliſſement Klingenberg finden „Symphoniekonzerte“ ſtatt. Endlich hat ſich ein ſogenanntes „Nationalquartett“, ähnlich wie in Schweden unter dem Namen „Luren“ gebildet, welches den norwegiſchen Nationalgeſang zu kultiviren und zu verbreiten bemüht iſt.

*) Vgl. den erſten Aufſatz unſerer vorigen Nummer

Das Münchener Hof- und Nationaltheater.

Jahresüberſicht.

1864—1865.

φ. Das mit dem letzten Juni abgelaufene Theaterjahr unſerer Hof- und Nationalbühne läßt ſich in mehrfacher Beziehung als ein außergewöhnliches bezeichnen. Insbeſondere ſind es zwei Wendungen, die es charakteriſiren — einerſeits die weit ausgedehntere Berückſichtigung des klaſſiſchen Dramo's, andererſeits die entſchiedene Begünſtigung der Wagner'ſchen Oper, und beide haben ihren Entſtehungsgrund in der ausgeſprochenen Vorliebe, welche der junge König für dieſe beiden Geſchmacksrichtungen hegt und bethätigt. Die erſte dieſer Erſcheinungen fand ihren Ausdruck hauptſächlich in dem viermonatlichen Gaſtſpiel des Frl. Janauſchek, zufolge deſſen nicht weniger als 21 klaſſiſche Dramen („Iphigenia“, „Phädra“, „Medea“, „Brunhilde“, „Graf Eſſex“, „Macbeth“, „Maria Stuart“, „Götz von Berlichingen“, „Braut von Meſſina“, „Emilia Galotti“, „Wintermärchen“, „Kabale und Liebe“, „Jungfrau von Orleans“, „Don Karlos“, „Torquato Taſſo“, „Richard III.“, „Antigone“, „Die Piccolomini“, „Wallenſteins Tod“, „Egmont“ und „Sappho“,) und

zwar ſechs davon zweimal zur Aufführung gelangten. Außerdem ging daraus die unverkennbare Intention hervor, die Dichtungen dieſer Gattung beſſer als bisher und möglichſt unverkürzt zur Darſtellung zu bringen, und wirklich wurden hiedurch eine Reihe von Vorſtellungen erzielt, wie wir ſie gleich ſorgfältig ſeit lange nicht geſehen hatten. Als treffliche Geſammtleiſtungen zeichneten ſich beſonders „Iphigenia", „Medea", „Brunhilde", „Torquato Taſſo" und „Sappho" aus, und als beifällig aufgenommene Verſuche, umfangreiche Bühnenſtücke in völlig unverkürzter Form zu bieten, ſind insbeſondere „Don Karlos" und die „Wallenſtein"-Trilogie zu nennen.

Die Protektion der Zukunfts-Oper gab ſich vor Allem in der Berufung Richard Wagner's und ſeines Freundes H. v. Bülow, ſowie in der Produktion von „Triſtan und Iſolde" zu erkennen — zwei Erſcheinungen, die in der Preſſe wie im Tagesgeſpräch ſo viel von ſich haben reden machen, daß wir hier nicht näher darauf zurückzukommen brauchen. Die Frage, ob Richard Wagner und die durch ihn vertretene Muſik wirklich von ſo außerordentlicher Bedeutung ſind, daß ſie eine ſo ausnahmsweiſe Bevorzugung, wie ſie thatſächlich genießen, in jedem Betracht verdienen, iſt gegenwärtig noch ſo ſehr eine Parteifrage, daß ſich ihre Erörterung nur ſelten von Leidenſchaft und Einſeitigkeit des Urtheils frei erhält, oder, wenn ſie es thut, im Ganzen bei nur Wenigen Gehör und Anklang findet. Jedenfalls iſt die königliche Munificenz, die es einer Kunſtrichtung von ſo epochemachender Bedeutung und ſcharf ausgeprägtem Charakter möglich macht, ſich in möglichſt vollkommener Weiſe zu entfalten, nur dankbar anzuerkennen, und wenn es auch natürlich, ja berechtigt iſt, daß die außergewöhnliche Gunſt, deren ſie ſich zu erfreuen hat, unter den minder begünſtigten Gegnern eine um ſo ſchärfere Kritik, ja Verſtimmung und Erbitterung hervorruft, ſo iſt doch mit der Gnade, die „von keinem Zwange weiß", darüber nicht zu rechten. Erſt der Kunſtgeſchichte bleibt es vorbehalten, auch die Protektoren der Kunſt nach ihrem wahren und bleibenden Werthe zu würdigen.

Gehen wir nach dieſer Andeutung des dem abgelaufenen Jahr vorzugsweiſe Eigenthümlichen zu einer Ueberſicht ſeiner allgemeinen Leiſtungen über, ſo haben wir zunächſt das Repertoir ins Auge zu faſſen.

Vom erſten Juli 1864 bis zum letzten Juni 1865 fanden 312 Vorſtellungen ſtatt. Davon kam etwa ein Drittel auf das Reſidenz- und zwei Drittel auf das Nationaltheater; 311 fanden Abends, eine am Vormittag des Faſtnachtsdienstags ſtatt.

Die Zahl der Stücke, die in dieſen Vorſtellungen zur Aufführung kam, belief ſich, mit Einſchluß der Wiederholungen, zuſammen auf 390. Darunter befanden ſich 241, welche den Abend füllten, während ſich die übrigen 149 auf 71 Abende eintheilten. Von dieſen 390 Stücken gehörten 248 dem recitirenden, 142 dem muſikaliſchen Drama an. Unter jenen waren 51 Trauerſpiele, 52 Schauſpiele und 145 Luſtſpiele, Poſſen, Vaudevilles u. dgl.; unter dieſen 108 Opern, 8 Singſpiele, 1 muſikaliſche Produktion Wagner'ſcher Geſangſtücke und 25 Ballete oder Tanzdivertiſſements. — Die Zahl der verſchiedenen Stücke betrug im Ganzen 172; davon fielen 129 in die Kategorie des recitirenden Drama's und 43 in die Gattung der Geſangſtücke und Ballete. Von den 248 Vorſtellungen im Gebiet der Trauer-, Schau- und Luſtſpiele waren ungefähr 2 Drittel Produkte von deutſchen und 1 Drittel Erzeugniſſe von ausländiſchen Dichtern. Die Zahl der Dichter, von denen Stücke zur Aufführung gekommen waren, belief ſich auf 68.

Nach der größeren oder geringeren Anzahl der Vorſtellungen, in denen dieſe Dichter über die Bühne gegangen ſind, ordnet ſich das Repertoir folgendermaßen. Vorgeführt wurden:

21 Mal Benedix („Doktor Treuwald" 4 Mal, „Das bemooste Haupt", „Ausreden laſſen", „Ein Luſtſpiel" je 3 Mal, „Der Vetter", „Sammelmuth" je 2 Mal, „Die Hochzeitsreiſe", „Der Störenfried", „Das Gefängniß", „Eigenſinn" je 1 Mal); 19 Mal Schiller („Kabale und Liebe" 4 Mal, „Die Räuber" 3 Mal, „Maria Stuart" 3 Mal, „Don Karlos" 2 Mal, „Phädra", „Die Braut von Meſſina", „Die Jungfrau von Orleans", „Wallenſtein's Lager", „Die Piccolomini", „Wallenſtein's Tod" und „Das Lied von der Glocke" je 1 Mal); 15 Mal Shakeſpeare („Richard III." 4 Mal, „Ein Wintermärchen" 3 Mal, „Romeo und Julie", „Die Komödie der Irrungen" je 2 Mal, „Macbeth", „Der Kaufmann von Venedig", „Viel Lärm um Nichts", „Der Widerſpänſtigen Zähmung" je 1 Mal); 11 Mal Goethe („Egmont" 3 Mal, „Iphigenia", „Clavigo" je 2 Mal, „Fauſt", „Götz", „Taſſo", „Die Geſchwiſter" je 1 Mal); 9 Mal Görner („Der geadelte Kaufmann" 4 Mal, „Schwarzer Peter" 3 Mal, „Eine kleine Erzählung ohne Namen", „Ein glücklicher Familienvater" je 1 Mal; 8 Mal Melesville („Die ſchöne Müllerin"

3 Mal, „Michel Perrin“ 3 Mal, „Die Wahnſinnige“ 2 Mal); 7 Mal Charl. Birch-Pfeiffer („Die Grille“ 3 Mal, „Ein Kind des Glücks“, „Dorf und Stadt“, „Die Waiſe aus Lowood“, „Junge Alte“ je 1 Mal); Holtei („Shakeſpeare in der Heimath“ 3 Mal, „Hans Jürge“ 4 Mal); Scribe („Adrienne Lecouvreur“, „Ein Glas Waſſer“ je 3 Mal, „Der Damenkrieg“ 1 Mal; 6 Mal Don M. J. Diana („Rezept gegen Schwiegermütter“); 5 Mal Gutzkow („Uriel Akoſta“ 3 Mal, „Das Urbild des Tartüffe“ 2 Mal); H. Schmid („Ludwig im Bart“ 3 Mol, „Theuerdank“ 2 Mal); Schleich („Bürger und Junker“, „Anſäſſig“ je 2 Mal, „Die letzte Hexe“ 1 Mal); Töpfer („Roſenmüller und Finke“ 3 Mal, „Pariſer Taugenichts“ 2 Mal); Hahn („Im Vorzimmer Sr. Excellenz“ 3 Mal, „Die alte Dorothea“ 2 Mal); 4 Mal Leſſing („Emilia Galotti“ 2 Mal, „Nathan der Weiſe“, „Minna von Barnhelm“ je 1 Mal); Molière („Tartüffe“ 3 Mal, „Der Geizige“ 1 Mal); Blum („Der Ball zu Ellerbrunn“ 2 Mal, „Ein Herr und eine Dame“, „Chriſtoph und Renate“ je 1 Mal); Friedrich („Wer ißt mit“ 2 Mal, „Doktor Robin“, „Das Gänschen von Buchenau“ je 1 Mal; Elz („Er iſt nicht eiferſüchtig“); Hartmann („Gleich und Gleich“); Kaliſch („Die Sonntagsjäger“); 3 Mal Iffland („Die Hageſtolzen“); Grillparzer („Medea“ 2 Mal, „Sappho“ 1 Mal); Clauren („Hotel de Wiburg“ 2 Mal, „Die Braut aus Mexiko“ 1 Mal); Redwitz („Philippine Welſer“ 2 Mal, „Der Zunftmeiſter“ 1 Mal); Herſch („Anna-Liſe“); Laube („Eſſex“ 2 Mal, „Die Karlsſchüler“ 1 Mal); Hermann („Ein bengaliſcher Tiger“); M. v. Königswinter („Sie hat ihr Herz entdeckt“); Calderon („Die Liebe im Eckhauſe“); Fournier („Eine Partie Piquet“); Hertz („König René's Tochter“); 2 Mal Moſenthal („Deborah“); Geibel („Judith“); Heyſe („Eliſabeth Charlotte“); Brachvogel („Narciß“); Mautner („Eglantine“); Putlitz („Badekuren“); Wilhelmi („Er hat Recht“); Plötz („Dumm und Gelehrt“); Angely („Von Sieben die Häßlichſte“); Wolff („Steckenpferde“); Weißenthurn („Das letzte Mittel“); Wartenberg („Herr Edgar“); F. Auguſt („Ein Maler-Atelier“); Förſter („Feuer in der Mädchenſchule“ a. d. Frz.); Cumberland („Der Jude“); Bayard („Die Gefangenen der Czaarin“, „Vikomte von Letorieres“); 1 Mal Kotzebue („Der arme Poet“); Raupach („Der verſiegelte Bürgermeiſter“); Jünger („Die beiden Figaro“); Schneider („Kurmärker und Pikarde“); Heigel („Ein Münchner Faſching vor 100 Jahren“); Krüger („Ein ſchöner Traum“); Carl („Staberl's Reiſeabenteuer“); Feldmann („Der Sohn auf Reiſen“); Kobell („Der Roaga“); Homburg („Wenn man ſeine Frau vernachläſſigt“); Wichert („Ihr Taufſchein); Lang („Um Mitternacht“ a. d. Frz.); Krickeberg („Der Kammerdiener“); Raimund („Der Diamant des Geiſterkönigs“); Baumann („Das Verſprechen hinter'm Herd“); Sophokles („Antigone“); Dumas („Die verhängnißvolle Wette“); Dumanoir („Die Eine weint, die Andre lacht“); Sheridan („Die Schule des Verliebten“); Moreto („Donna Diana“).

Von den 142 Opern, Singſpielen und Balleten gehörten ebenfalls etwa zwei Drittel der deutſchen, und ein Drittel der ausländiſchen Produktion an. Die Zahl der Opern- und Singſpiel-Komponiſten überhaupt betrug 25, die der namhaft gemachten Ballet-Autoren 5. An erſteren wurden zur Aufführung gebracht:

12 Mal Mozart („Figaro's Hochzeit“ 4 Mal, „Der Schauſpieldirektor“ 3 Mal, „Don Juan“, „Titus“ je 2 Mal, „Die Zauberflöte“ 1 Mal); Meyerbeer („Der Prophet“ 5 Mal, „Die Hugenotten“ 4 Mal, „Der Nordſtern“ 3 Mal); 10 Mal Wagner („Triſtan und Iſolde“ 4 Mal, „Tannhäuſer“, „Der fliegende Holländer“, je 3 Mal, „Muſikaliſche Aufführung Wagner'ſchen Geſangſtücke“ 1 Mal); Lortzing („Der Waffenſchmied“ 7 Mal, „Czaar und Zimmermann“ 2 Mal, „Der Wildſchütz“ 1 Mal); 9 Mal Weber („Der Freiſchütz“ 6 Mal, „Oberon“ 3 Mal); 7 Mal Gounod („Fauſt“); 6 Mal Auber („Die Stumme von Portici“, „Der ſchwarze Domino“ je 2 Mal, „Des Teufels Antheil“, „Maurer und Schloſſer“ je 1 Mal); 5 Mal Schenk („Der Dorfbarbier“); Boieldieu („Rothkäppchen“ 4 Mal, „Die weiße Dame“ 1 Mal); Maillart („Das Glöckchen des Eremiten“); 4 Mal Flotow („Martha“); Donizetti („Die Tochter des Regiments“ 3 Mal, „Lukrezia Borgia“ 1 Mal); 3 Mal Gluck („Orpheus und Eurydice“ 2 Mal, „Iphigenia in Aulis“ 1 Mal); Conradi („Rübezahl“); Herold („Zampa“); Cherubini („Der Waſſerträger“); Verdi („Der Troubadour“); 2 Mal Kreutzer („Das Nachtlager in Granada“); Nicolai („Die luſtigen Weiber von Windſor“); David („Lalla Rookh“); Mehul („Joſeph in Aegypten“); 1 Mal Schubert („Der häusliche Krieg“); Griſar („Gute Nacht, Herr Pantalon“); Halévy („Die Jüdin“); Bellini („Norma“).

An namhaften Balleten gingen überhaupt 19 Vorſtellungen über die Bühne; nämlich:

3 von Golinelli („Iſaura, die Pathe der Feen" 6 Mal, „Der Rekrut" 5 Mal; „Zephyr und die Nymphen" 3 Mal); 2 von Horſchelt („Die Porträts", „Die Tyroler"); 1 von St. Leon („Marketenderin und Poſtillon"); von Maſſilier („Die Weiberkur"); von Hoffmann („Der Polterabend").

Die beiden Grazer Bühnen.

Vom Oſtermontage bis 1. Juli 1865.

(Schluß)

Wir wenden uns nun zum Thalia-Theater:

Gegeben wurden: An Opern, Konzerten und Balleten: „Die ſchönen Weiber von Georgien", — „Die ſchöne Helena" (je 7 Mal), — „Die Hanni weint, der Hanſi lacht" (4 Mal), — Ballet „Giſela" (3 Mal), — „Der Freiſchütz", — „Das Penſionat", — „Das Nachtlager in Granada", — Ballet: „Uriela", (je 2 Mal). — Konzert des Flötenvirtuoſen Terſchak, — Konzert des Konzertpfeifers Piccolini, — Wohlthätigkeitskonzert für die Admonter mit Tableaux — „Ernani", — „Beliſar", — Peſter Walzer (Tanz), — Ballet „Der Kankan vor Gericht", — Tänze, — „Flotte Burſche", — „Salon Pitzelberger". — Schauſpiele und Luſtſpiele: „Die Liebesdiplomaten", — „Zwei Deputirte", — „Immer zu Hauſe" — „Er iſt nicht eiferſüchtig", — „Die Waiſe aus Lowood", — „Eigenſinn", — „Gabriele", — „Gleich und Gleich", „Mutterglück" (je 2 Mal), „Die Geſchwiſter", — „Mirandolina", — „Goldſchmieds Töchterlein" — „Die gefährliche Tante", — „Doktor Robin", — „Der Lumpenſammler von Paris", — Das Käthchen von Heilbronn", — „Die Eine weint, die Andre lacht", — „Er iſt taub", — „Dorf und Stadt" — „Flatterſucht", — „Merino-Schafe", — „Ein ſchlechter Menſch", — „Ein Gaukler", oder „Der Wirthſchaftspraktikant als Bajazzo", — „Der Goldbauer", — „Ein Freundſchaftsdienſt", — „Der Vater der Debütantin", — „Ein höflicher Mann", — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten", — „Beckers Geſchichte", — „Ein ſolider Ehemann", — „Ein Mann hilft dem andern", — „Er muß beweiſen", — „Zurückſetzung".

Poſſen, Singſpiele, Scherze und Bagatellen: „Hans und Hanne", — „Eine paſſende Partie", — „Die Braut aus der Provinz", (je 3 Mal), — „Die Milch der Eſelin" (2 Mal), — „Im Waggon", — „Nach Mitternacht", — „Der theatraliſche Unſinn", — „Die Familie Fliedermüller", — „Ein Wiener Freiwilliger", — „Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzlberger", — „Der Dumme hat's Glück", — „Zum Benefice", oder „Die Proberollen", — „Frau Othello", — „Er experimentirt", — „Domeſtikenſtreiche", — „Eine Vorleſung bei der Hausmeiſterin", — „Die elegante Tini", — „Die Rekrutirung in Krähwinkel", — „Die Räuberbraut", — „Die ſchlimmen Buben in der Schule", — „Der baumlange Hausl" (von Kindern geſpielt) — „Die Leiden eines Choriſten", — „Bei Waſſer und Brod", — „Die lebendig todten Eheleute", — „Er wird nicht ſterben".

Man ſieht auf den erſten Blick in's Repertoir, daß ungeachtet mehrerer Verſuche, in ein höheres Gebiet überzugreifen, dieſes Theater, wie es auch vollkommen richtig und zweckmäßig iſt, im Ganzen das heitere und leichtere Genre vertritt, und es iſt auch gewiß beſſer, hierin Vorzügliches zu leiſten, als nach Zwecken zu kokettiren, an die nach den Mitteln und der urſprünglichen Anlage gar nicht gedacht war, worauf aus Anlaß der Verſuche in der ernſten Oper ein hieſiges Referat die Direktion ebenſo wahrheitsgemäß wie wohlmeinend aufmerkſam machte.

An darſtellenden Kräften ſind vor Allem zu nennen: Hr. Direktor Czernitz, der in dem Fache derber und gemeiner Komik den rechten Volkston trifft und darunter die werthvolle Gelegenheit birgt, ſich mit ſeinem Publikum manchmal kaum bemerkt in unmittelbaren freundlichen Verkehr zu ſetzen. Hr. Wüſt, der Inbegriff aller Heiterkeit am Thalia-Theater, einer der fleißigſten, gewandteſten und begabteſten Schauſpieler für Luſtſpiele und kleine Blüetten als Bonvivant, den wir je geſehen haben; happert's bei der großen Zahl Rollen je im Gedächtniſſe, Hr. Wüſt weiß ſich zu helfen. Ihm und dem braven Regiſſeur Hrn. Schweikhart verdankt man es, daß manches Stück und manche Scene mit franzöſiſcher Lebhaftigkeit geſpielt wird, wie z. B. bei Anweſenheit des Frl. Baudius in der „Flatterſucht"; manchmal iſt wohl auch das Gegentheil der

Fall, und ſo war es leider im „Geſandtſchafts-Attaché“, wo eigentlich Sonnenthal allein ſpielte. Hr. Schweikhart noch vom landſchaftlichen Theater her vortheilhaft bekannt, ebenſo wirkſam als Schauſpieler, wie als Regiſſeur. Bei Hrn. Frank's derber Komik kommt es auf Geſchmack an, uns bringt er nie zum Lachen; wir wollen daher gar nicht urtheilen, auf Andere hat ſeine Komik Wirkung. Hr. Stolze allbeliebt, leider aus dem Verbande der Bühne geſchieden. Hr. Friedrich fleißig, begabt, oft recht gut und lebhaft. Hr. Pfefferkorn ſehr ſtereotyp in allen ſeinen Formen, nichts Feineres, in einzelnen Rollen gut brauchbar. Hr. Swoboda iſt eine tüchtige Acquiſition für Luſtſpiel und Operette, ein intelligenter Darſteller. Lokalſängerin Frl. Ullmeier war zu keck, ohne Künſtlerin zu ſein, und iſt bereits, jedoch, wie uns ſcheint, noch nicht ſehr glücklich erſetzt; wir wollen aber mit einem Urtheile noch abwarten, da wir die Debütantin für ihren Platz, Frl. Ehrmann vom Carltheater, erſt einmal hörten. Hr. Sedelmeier, Tenor, für ganz kleine Singpartien genügend. Hr. Rulf, gleichfalls Tenor, keine Opernſtütze. Hr. Klement, einſt ein braver Sänger, jetzt ein braver Opernregiſſeur. Nun zu den Damen: Frl. Duval nicht vorzüglich, aber fleißig und verwendbar. Die Frl. Pauſer ſind ungeachtet mehrer Virtuoſen-Kunſtſtückchen, die uns das eine Fräulein in Verkleidungsſcenen zum Beſten gab, dennoch Anfängerinnen. Namentlich will es hier mit der Korrektheit der Sprache gar nicht vorwärts. Fr. Eichenwald-Hartmann hat auf ihrer Theaterlaufbahn Routine bekommen, ſpricht und betont richtig, ſpielt oft ſehr verſtändig, aber kalt und farblos, weckt daher keine Theilnahme im Hörer. Fr. Dorville (komiſche Alte) iſt in dieſem Fache eine wahrhaft vorzügliche Schauſpielerin. Frl. Materna, ein Mezzo-Sopran von ſeltener Schönheit, machte ziemlich erfreuliche Fortſchritte in Geſang und Spiel. Fr. Kling-Millöcker hat eine nicht ganz fehlerfreie Geſangsmanier, iſt aber dennoch gut verwendbar und ſehr aufmerkſam. Die Chöre, voll friſcher Stimmen, haben ſich in mehreren Opern, namentlich im „Nachtlager“ ſehr wacker gehalten. Das Orcheſter war oft gut, aber nicht immer. Alles hier nicht Genannte iſt zu unbedeutend, um erwähnt zu werden. Der Wechſel von Kräften im Laufe des Jahres, wo das Publikum einen ſolchen als wünſchenswerth anzeigt, wie ihn jüngſt auch Kreibig beim Bariton vornahm, iſt ein ſehr dankenswerthes Entgegenkommen, das friſches Leben auf die Bühne bringt. „Die ſchöne Helena“, vielfach abgeurtheilt und verurtheilt, hat im Thalia-Theater als brillantes Ausſtattungsſtück einmal oder ein paarmal übervolles Haus gemacht.

Noch haben wir ſehr angenehme Gaſtſpiele zu verzeichnen: Hr. Biguio mit ſeiner edlen Stimme und ſeinem ſeelenvollen Vortrage ließ uns im „Nachtlager“ den Vorwurf faſt vergeſſen, daß wir im Thalia-Theater keine ernſte Oper haben wollen, mit dem es uns aber dennoch ganz Ernſt iſt. Frl. Baudius hat, wenn wir auch eben hören, daß ſie den Breslauern nicht gefällt, uns ſehr entzückt. Anmuth und Weiblichkeit, mit Geiſt verbunden, geben jeder ihrer Rollen einen großen Reiz. Ihr Käthchen von Heilbronn iſt eine Muſterleiſtung, ihre Gabriele, Lorle, Jane-Eyre und Marianne ſind ſchöne Seelengemälde, und iſt in letzterem jene Einfachheit erfaßt, die den Dichter ſo groß erſcheinen läßt. Das Fräulein wird in Graz ſtets in freundlichem Andenken ſtehen.

Daß Hr. Beckmann köſtlich iſt, braucht man in Wien nicht zu erzählen. Frl. Kraft, mit vorzüglicher Stimme und Koloratur für's Lokalfach begabt, hat namentlich in „Die Hanni weint, der Hanſi lacht“ ein Bild voll Humor hingeſtellt, das ſtürmiſchen Beifall fand; im Uebrigen iſt ſie ſehr liebenswürdig, ſolange ſie die Grenzen des äſthetiſch Erlaubten einhält. Ihr gelang es ein paarmal, volle Häuſer an heißen Sommerabenden zu erzielen, und im Thalia-Theater iſt ein volles Haus ausgiebig. Der Bau, die Größe und die ganze Einrichtung dieſes Theaters wird von uns, die geringe Tiefe der Bühne zugegeben, einer großen Zahl von Läſterern gegenüber als Hauptſtütze des ganzen Unternehmens angeſehen. Das Thalia-Theater überhaupt ſtimmt uns heiter, und Heiterkeit iſt in unſerer trüben Zeit ein großes Bedürfniß. Wir reden aber nur der beabſichtigten Heiterkeit das Wort. Wenn hier Tragödien gewagt werden, ſtimmen ſie uns auch heiter, und dieſe Heiterkeit iſt kein Lob. Das Repertoir ſeit Oſtern war in dieſer Hinſicht ſehr taktvoll gehalten und ſo möge es zu allſeitigem Gewinn und Vortheile bleiben!

Digitized by Google

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

„Die Johanniter.“ Schauſpiel in 5 Aufzügen von Friedr. Notter. Stuttgart, Cotta 1865. 8.

+.— Die vorliegende Dichtung erleichtert uns die Aufgabe der Kritik dadurch, daß ſie uns im Buchhandel, nicht auf der Bühne entgegentritt. Der Leſer kann ſich an der männlich-kräftigen Geſtaltung der Charaktere, an der edlen, gedankenreichen Diktion aufrichtig erfreuen; der Zuſchauer würde den Mangel dramatiſcher Entwicklung, die unbehilfliche theatraliſche Technik zuerſt in's Auge faſſen und darüber die wahrhaft poetiſchen Einzelheiten vergeſſen.

Das Gedicht hat ſich den Kampf des Johanniterordens gegen die Türken, die Vertheidigung Malta's im Jahre 1565 zum Vorwurf genommen. Der Großmeiſter La Valette, von den Türken bedrängt, von den Spaniern verlaſſen, opfert trotz der ſtürmiſchen Aufforderung ſeiner Ordensritter die Feſtung St. Elmo, um die Stadt Borgo St. Angelo zu retten, und ſtürzt ſich im letzten Augenblick heroiſcher Verzweiflung auf den Feind, den er mit Hilfe der im entſcheidenden Moment endlich noch ankommenden ſpaniſchen Flotte beſiegt und verjagt. Die auf dem Schlachtfeld erbaute Stadt trägt ſeinen Namen La Valette. Dieſe That iſt das ganze Drama. Es beginnt mit der Belagerung, es endet mit dem Ausfall; ſelbſt die Seelenkämpfe ſind wie die Kämpfe mit den Waffen von Anfang bis zum Ende die gleichen.

La Valette muß die Feſtung opfern, er iſt entſchloſſen in ihr zu fallen; ſeinen eigenen Sohn ſendet er heroiſch auf den verlornen Poſten. Die Ordensritter, der Spanier Ramegas an ihrer Spitze, begreifen den heldenmüthigen Plan nicht und ſetzen ihm ſtürmiſches Drängen, ja Meuterei entgegen, bis die Seelengröße des Meiſters und zuletzt das ſiegreiche Reſultat ſie beſchämt und unterwirft. Eine ſchöne Griechin, an La Rivière, den Sohn des Großmeiſters zärtlich gekettet, greift nur ſcheinbar in die Handlung ein, und die Portri des Feindes iſt nur durch Schablonenfiguren in kurzen epiſodiſchen Scenen vertreten. So ſehen wir kein wachſendes Drama, nur ein allerdings mit prächtigen Farben gemaltes fertiges Schlachtenbild. Die Fäden ſticken leichte Blumen in einen Rahmen, ſtatt ſich zu einem feſten Gewebe zu kreuzen und zu verſchlingen. Selbſt die Diktion, die wir oben aufrichtig gerühmt, verräth den Epiker mehr als den Dramatiker; ſie iſt für die ſceniſche Fortſchreitung zu ſchwer, zu gedankenreich, zu erdrückend. So wird dies Werk für den Leſer ſtets intereſſant ſein, für die Bühnendarſtellung bleibt es ein Experiment.

Wir können es uns nicht verſagen, eine kleine Probe der poetiſch bedeutenden Ausführung zu zitiren. In dem Monolog, in welchem La Valette mit blutigem Herzen ſeinen Sohn nach St. Elmo ſendet, ſagt er unter Anderem:

Nur dieſe beiden Arme hat der Menſch,
Den ganzen Raum der Feindlichkeit zu faſſen.
Die hundert Arme, welche ſtumm die Liebe
Ob einem theuern Haupt ſchutzflehend hält,
Sind ohne Sehnen und ſie bluten nicht,
Wenn zuckend ſie der Todesſtreich durchfährt.
Gott — was iſt Gott? Kein raſch erweichter Engel,
Der über ſcharfe Dornen weg uns trägt.
Wir ſelber ſollen unſre Bahn uns brechen,
Und fühlen, was gewaltig in uns iſt.
Er gibt nicht Flügel, wo der Boden hart wird.
Nur das allein geloſſ'ne Herz ſpürt euch,
Ihr heil'gen Mächte über unſerer Noth,
Nicht ſteiget ihr zu dieſer Erde Niedrung
In rettendem Triumphe von den Sternen,
Und euch entbehren heißt euch kennen lernen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Schlußwort zum Wiener Gaſtſpiel. Saiſonbeginn. Frl. Geiſtinger. Cenſur. Verſchiedenes.) Das Gaſtſpiel der Wiener Hofburgſchauſpieler hat unter Umſtänden am 25. Juli ein Ende gefunden, das aufrichtig zu beklagen iſt. Erfüllt uns der ſo frühe Heimgang einer in vollſter Jugend ſtehenden Künſtlerin, Frl. Mathes, deren Talent erſt noch zu bedeutungsvollerer Stellung aufſtrebte, mit Schmerz, ſo muß es uns gleicherweiſe betrüben, daß das diesmalige „Wiener Geſammt-Gaſtſpiel“ den Keim einer mangelhaften Kunſtentfaltung in ſich ſelbſt trug. Unſere früheren Berichte haben ſich gleich Anfangs offen und ehrlich ausgeſprochen, ſie ſtellten das gerechte Verlangen auf, daß die Stücke des Geſammtgaſtſpiels ſo uns vorgeführt würden, wie man ſelbe in Wien zu ſehen gewohnt iſt. Die Rollen-Beſetzung, wenn auch kleine Ausnahmen zuläſſig, durfte im Großen und Ganzen keine andere, als die in Wien maßgebende ſein. Gegen dieſen Grundſatz hat man oft recht leichtfertig geſündigt. Alle Augenblicke hieß es, dieſe Künſtlerin oder jener Künſtler hat dieſe oder jene Rolle erſt neu gelernt und ſpielt ſelbe zum erſten Male, was doch zweifelsohne die Nachſicht des Zuſchauers erregen ſollte. Das iſt aber entſchieden nicht der richtige Weg, und wie vermag man dadurch der Kritik einen richtigen Maßſtab zur Beurtheilung einer Kunſtleiſtung zu geben? Reſapituliren wir kurz das diesjährige Wiener Geſammtgaſtſpiel. Die vier erſten Vorſtellungen („Ein Pelikan“ 3 Mal, „Die Karlsſchüler“ 1 Mal) wurden noch von den fünf Mitgliedern des Hofburgtheaters, den Damen Haizinger, Bagnar, Mathes und den HH. Lewinsky und Meixner unterſtützt. Mit der 5. Vorſtellung („Ein Pelikan“) nöthigte Krankheit Frl. Mathes vom Gaſtſpiel zurückzutreten. Die fünf folgenden Vorſtellungen, Wiederholungen von „Dr. Wespe“, „Eigenſinn“ u. ſ. w., beſchäftigten dann nur noch vier Hofburgſchauſpieler, bis mit der elften („Die Räuber“) Hr. F. Devrient als Gaſt zugezogen ward. Doch auch dies Mittel wollte dem Ganzen leider nicht erſprießlich werden. Die ſechs weitern Gaſtſpiele brachten zwar einige Novitäten („Der Geburtstag“, „Helene von Seiglière“), doch die Erſchöpfung

war ſchon zu tief gedrungen, um ſich nach zu erfreulichen Kunſtſiegen flatt zu machen. Da kam die verhängnißvolle 18. Darſtellung („Das Urbild des Tartüffe") — an welchem Tage (20. Juli) Frl. Mathes ſtarb, — und veranlaßte die HH. Meixner und Lewinsky zum plötzlichen Rücktritt. Für die letzten vier Darſtellungen („Die Karlsſchüler" 1 Mal, „Dorf und Stadt" 3 Mal) wollen wir hiemit den Damen Haizinger und Bagnar unſern Dank ausſprechen, da ſie ſich meiſt dadurch „guten Werken" widmeten. Im Ganzen ſind alſo vom 3. Juli bis 25. Juli 22 Gaſtſpiele der Wiener Hofburgſchauſpieler zu verzeichnen geweſen, die manches einzelne Schöne enthielten, freilich aber die Hoffnungen, die wir auf das Enſemble geſetzt, theilweiſe unerfüllt ließen. — Die Ferien der Hofbühne ſind nun auch vorüber. Die Oper nahm am 2. Auguſt d. J. mit Weber's „Oberon" ihre Thätigkeit wieder auf und am 4. folgte darauf „Der Freiſchütz", in welchem ein Gaſt, Hr. Schleich, den Max ſang. Am 5. eröffnete das Ballet mit „Aladin", und um Mitte Auguſt wird das k. Schauſpiel von neuem ſeinen Anfang nehmen. — In der Wilhelmſtadt gaſtirt Frl. Geiſtinger als „Schöne Helena" und fand am erſten Abend eine beifällige Aufnahme. Frl. Geiſtinger kleidet dieſe Offenbach'ſche Helene in ein Gewand, — nein, das Habillé muß ja hier einmal zum Deshabillé degradirt werden. So farbenreich die Dame auch Geſang und Dialog nüancirt, in dergleichen Rollen ſcheint es das Publikum ſchon darauf abgeſehen zu haben, weniger zu hören, als zu ſehen. Daß kürzlich die Theater-Cenſur in der „Schönen Helena" überall die Worte „Königin" und „Majeſtät" in „Fürſtin" und „Hoheit" umgewandelt hat, kann doch ſicher nicht dieſes Machwerk kunſtwürdiger geſtalten. Bei Wallner ſteht eine neue von Tham und Baſſenberger gearbeitete Poſſe in Ausſicht, dagegen hat Hr. Weiß, nach München gehend, dieſes Inſtitut am 1. Auguſt verlaſſen. In der Viktoria neu: „Madame Aubert". Hrn. Woltersdorff's Abſicht, aus dem Meyſel'ſchen Theater eine wirkliche Volksbühne zu ſchaffen, um außer dem Zweck der Unterhaltung auch auf den Geſchmack des Volkes in dieſer Beziehung hinzuwirken, hat bisher keine Verwirklichung erfahren. Schau- und Luſtſpiel und Opern brachten entweder veraltete aber meiſt umgeänderte Stücke, ebenſo zeigt das Perſonal keine einigermaßen nennenswerthen Kräfte auf. Hr. Waltersdorff gedenkt nunmehr als Anziehungsmittel ſich nach Ausſtattungsſtücken umzuſehen. Wir glauben, daß tüchtigere ſchauſpieleriſche Kräfte, ein verbeſſertes Repertoir ihm reicheren Erfolg verſprechen würden. Den Herren ſoll aber Alles ohne Mühe in den Schooß fallen, und ſie ſind blind genug und ohne eigenes Urtheil, lieber durch geiſt- und geſchmackloſe Ausſtattungswaaren ihren Beutel zu erſchöpfen, als mit Ernſt, Fleiß, Konſequenz und den ihnen zu Gebote ſtehenden Mitteln eine Bühne zu organiſiren und ſie mit Takt und Einſicht zu leiten. Iſt's ein Wunder, wenn in jedem Augenblick der Ruin in das Direktionszimmer hineingrinſt? Und tritt oft der unvermeidliche Schlag ein: Wie viel deutſche Bühnenleiter dürfen wohl auf unſer Mitleid Anſpruch machen?! — Neu: „Der Tan unſerer Zeit"! „Die unverdiente Naſe".

A. G. **Braunſchweig.** (Saiſon-Eröffnung. Perſonalien.) Die Wiedereröffnung unſerer Bühne fiel gerade in die Zeit der großen Hitze und die Folgen hiervon waren bis jetzt erſchrecklich leere Häuſer. Eröffnet wurde die Saiſon mit dem alten, längſtvermoderten, von Hrn. Schütz wiedererweckten Drama von Lenz: „Die Flucht nach Kenilworth", einem Konglomerat von Unnatur und Geſchmackloſigkeit. Dann folgte die Oper „Lara" von Maillart, die an und für ſich wenig Chancen für Erfolg hatte und bei der hieſigen Beſetzung der Hauptpartien nicht einmal zu einer äußerlich genügenden Wirkung gelangte. Es wäre eine wohl zu beachtende Frage, was für Mittelbühnen, die nun einmal nicht in der Lage ſind, ausgezeichnete Kräfte zu engagiren, beſſer iſt: ob das Engagement von ungeſchulten Anfängern, oder das von routinirten, aber bereits paſſirten Kräften. Hier hält man es mit erſteren, und wir haben gewöhnlich eine ganze Reihe jugendlich hübſcher Erſcheinungen im Stadium der äußerſten Anfängerſchaft. Dahin würde auch Frl. Bertha Hahn aus Koburg gehören, die als Schauſpielnovize im „Egmont" das Klärchen, dann die Margarethe Weſtern und das Gänschen von Buchenau ſpielte. Das junge Mädchen ſchien talentvoll und verſtändig, hat aber ein ſo ſchwaches Organ, daß ihr Sprechen theils unverſtändlich blieb, theils forcirt klang. Ob ſie engagirt wird, iſt zweifelhaft. — Von Novitäten hatten wir: „Des Hauſes Segen" nach dem Franzöſiſchen ein geſchickt gemachtes, von Gaßmann ſehr gut bearbeitetes, aber für das Publikum eines mittleren Haſtheaters nicht ganz geeignetes Stück. Ferner haben wir „Hohe Politik" von Julius Roſen, ein herzlich gewöhnliches Machwerk, das obendrein durch die ungenügende Darſtellung der Hauptrolle, welche Hr. Haſmann gab, nicht zur Geltung kommen konnte. Auch die Poſſe „Namenlos" iſt als Novität mit Beifall gegeben worden. Die einzige Darſtellung im Schauſpiel, welche wirklich ein treffliches Zuſammenſpiel und vorzügliche Einzelleiſtungen hat, war „Uriel Akoſta" von Gutzkow. Hr. Schwerin in der Titelrolle, Frl. v. Sell als Judith und Fr. Otta-Thate als Eſther erhielten mit Recht ſehr reichen Beifall. Schade, daß derartige ernſte Schauſpiele gar zu ſelten gegeben werden. In der Oper iſt das Auftreten des neuengagirten Hrn. Walters aus Köln ein erfreuliches Ereigniß. Der junge Mann iſt ein verſtändiger Sänger mit ziemlich guten Mitteln.

— sch.— **Leipzig.** (Margarethe Herrlinger, Marie Geiſtinger und Adelheid Günther als Gäſte.) Das leider ſich auf nur drei Rollen beſchränkende Gaſtſpiel des Frl. Herrlinger, zuletzt am Thaliatheater in Hamburg engagirt, hat uns die erfreuliche Bekanntſchaft mit einer der wenigen Künſtlerinnen vermittelt, welche für das Hochtragiſche und Heroinenhafte ſpeziell begabt, demſelben phyſiſch und geiſtig gewachſen erſcheinen. Genannte Dame iſt im Beſitz imponirend ſchöner äußerer Requiſiten, als da ſind junoniſche Geſtalt, prächtig geformter Kopf, blitzende Augen, vollklingendes Organ u. ſ. w. Dazu gebitet ſie über feurige Auffaſſung, leidenſchaftliches Temperament und einen angemeſſenen Grad von Routine und Plaſtik im Geberdenſpiel. Sie trat hier als Deborah, Donna Diana und Iſaura in der „Schule des Lebens" auf, für jedes dieſer alten oft geſehenen Stücke neues Intereſſe anfachend. Wir müſſen es in der That lebhaft bedauern, daß die Direktion ſich mit Frl. Herrlinger nicht geeinigt, ſie nicht zur Nachfolgerin der mit dem 1. September von uns ſcheidenden Marie Größer gemacht hat. Ihre hieſige Thätig-

Digitized by Google

keit würde aufs befruchtendste eingewirkt haben auf das Repertoir, namentlich auf das klassische. Zunächst ist Direktor Landvogt in Pest so klug gewesen, die bedeutende Künstlerin für sein Unternehmen zu engagiren; es steht aber wohl, besonders bei der Seltenheit von Repräsentantinnen des betreffenden Faches, über kurz oder lang ein großes Hoftheater für sie in sicherer Perspektive. In den männlichen Hauptrollen der genannten drei Stücke erschien neben Frl. Herrlinger wegen Unwohlseins des Hrn. Hanisch einzig Hr. Herzfeld, und wenn wir die Ueberbürdung, die ihn in dieser Weise traf, billig in Rechnung bringen, so müssen wir uns über seine Leistungen als Joseph, Don Cesar und Don Ramiro im Allgemeinen recht lobend äußern. Vollkommenes gab er zwar nicht, aber sehr hübsche Einzelheiten und möglicher Weise der Vollendung Entgegenreifendes. Den Perin in „Donna Diana" zuerst nach Dawison, den wir erst vor einigen Wochen in der Partie sahen, spielen zu sollen, mag keine gerade leichte und beneidenswerthe Aufgabe für Hrn. Claar gewesen sein, indessen zog sich der talentvolle junge Mann recht anerkennenswerth aus der schlimmen Affaire. — Frl. Geistinger, bisher dem Leipziger Publikum ganz fremd, ist als vollständige Siegerin über alte wie junge Herzen davongezogen. Ihr Erfolg muß ein glänzender genannt werden und gewiß Jeder hätte die Fortsetzung ihres sich auf acht Abende erstreckenden Gastspiels herzlich gern gehabt. Gleich ihr Entrée als „Therese Krones" entschied für sie, kaum minder gefiel ihre „Leichte Person" — obgleich sie dieselbe uns nicht ganz zu Dank wiedergab — verhältnißmäßig am wenigsten reüssirte sie mit dem „Vicomte von Létorières", allseitiges Entzücken aber erregten ihre Dialektfiguren (Kalh'l in den „Zillerthalern", Nandl im „Versprechen hinter'n Herd", Schwäbin ꝛc.). Sie sind in der That wohl die eigentliche Domäne ihres reichen und originellen Talentes. Schade, daß wir die pikante Künstlerin nicht auch in ihrer Wiener Forcerolle der „schönen Helena" kennen gelernt haben; es war am Ende freilich der Direktion nicht zu verdenken, wenn sie die Einstudirung dieses Stückes nur für die paar Male, welche Frl. Geistinger darin hätte auftreten können, scheute, — den wir selber besitzen ja doch keine passende Repräsentantin der Partie. Von unseren einheimischen Mitgliedern unterstützten den Gast am häufigsten und erfolgreichsten Hr. Hock, nämlich als Desperières, Silberfranzl, Michel Quantner und Hubert („Wiener in Berlin"); außer ihm ist noch Hr. Krasfl, weniger als Rainund („Therese Krones") dann als Flinserl „Leichte Person") zu nennen. Eine dritte Fremde, die aber hier nicht im mindesten heimisch werden konnte, war Frl. Adelheid Günther von Düsseldorf, eine frühere Sängerin, als solche nicht ohne rühmliche Vergangenheit, der jedoch als Schauspielerin keine Lorbeeren blühen zu wollen scheinen. Sie trat als Königin Elisabeth in „Graf Essex" auf, bot eine durchaus schwache, interesse- und farblose Leistung und reiste alsbald nach der einen Rolle wieder ab. Hr. Hanisch in der Titelpartie und Frl. Engelsee als Ruland gaben entschieden Besseres als der Gast.

Kleine Chronik.

Für das Jubiläum des Pester Konservatoriums hat das Festkomité die HH. Erkel, Vollmann und Mosonyi aufgefordert, Festkompositionen zu liefern, was diese bereitwillig zusagten. Volkmann hat eine Festouvertüre übersendet, Mosonyi einen Chorgesang, Erkel aber will Bruchstücke aus seiner neuen Oper „Dozsa" vorführen. Eduard Reményi hat über Aufforderung Liszt's für das Musikfest ein Violinkonzert komponirt. Bezüglich des am 18. abzuhaltenden großen Orchesterkonzertes sind folgende definitive Bestimmungen getroffen worden. Das Fest selbst beginnt nämlich am 15. d. M. und wird durch die religiöse Feier in der Stadtpfarrkirche eröffnet. Abends sieben Uhr werden im großen Redoutensaale das Oratorium Liszt's: „Die heilige Elisabeth" mit bedeutend verstärktem Chor und Orchester, sowie der Hymnus aus Erkel's vollendeter Oper: „Georg Dozsa" aufgeführt. Am 17. findet gleichfalls im großen Redoutensaale das Festkonzert statt; dasselbe wird mit Rücksicht auf die empfindliche Hitze eine Matinée sein und um zehn Uhr Vormittags mit folgendem Programme vor sich gehen: 1 Festouverture, zu diesem Zwecke komponirt von Rob. Volkmann. 2. Gesangestück. 3. Remenyi's Violinkonzert. 4. Alleluja von Liszt. 5. „Dante," große symphonische Dichtung von Liszt. 6. Festmusik von Mosonyi. 7. Gesangsvortrag des Frl. Carina. 8. Rokoczymarsch von Liszt. Am 20. findet bos große Sängerfest im Stadtwalde statt, an welchem 50 Gesangvereine theilnehmen. Für die gemeinsamen Vorträge sind Köleseh's Hymnus, Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler" (mit Blechbegleitung)', Mosonyi's „Ebresztö" und Liszt's „geharnischte Lieder", gleichfalls mit Blechbegleitung, bestimmt. Zwischen den Gesammtchören werden die Solovorträge jener Vereine, die sich eigens hiezu gemeldet hoben, stattfinden. Während der Festtage werden zwei Festbankette, eines zu Ehren Liszt's in der Schießstätte und ein zweites in dem Tükörh'schen Porke auf Subscripiion arrangirt. — Abbote Liszt ist bereits in Pest eingetroffen.

Lokales.

Das Operntheatee verspricht für die nächste Woche eine Pseudo-Novität, den von der Wien her bekannten Lortzing'schen „Waffenschmied", und eine Wiederaufnahme von Mozart's „Belmonte und Konstanze". Beide Opern werden Gästen zu Lied einstudirt: In der ersten singt Hr. Behr, in der zweiten Hr. Gunz.

An der Wien ist Frl. Gallmeyer wieder eingetreten und spielt die zwölf Rollen ab, zu denen sie noch vor ihrem Uebergang zum Carltheater verpflichtet ist. Daß die Ultra's pro und contra diese letzte Gelegenheit benützen würden, um sich einerseits die Hände wund zu klatschen und andererseits die Lunge trocken zu zischen, war vorauszusehen, und es dürften diese kleinen Reklame-Skandälchen sowohl Hrn. Strampfer als Frl. Gallmeyer vortrefflich in den Kram passen. Nach dem Gallmeyer-Abschied kommt wieder „Die schöne Helena" mit Frl. Geistinger an die Reihe, welcher am 1. September die mit ungeheuerer Reklame-Ausstattung vorbereitete „Eselshaut" folgen soll. Somit scheint das Girardin-Dumas'sche Effektdrama trotz seiner großen Wirksamkeit und seines guten Erfolges, bereits ad acta gelegt zu sein.

Im Carltheater sind bis auf den Direktor alle Urlauber wieder eingetreten. Ueber einige neue Mitglieder werden wir später Gelegenheit finden zu berichten. Frl. Zöllner hat das Carltheater und die Bühne überhaupt im Folge einer bedeutenden Erbschaft verlassen.

Das zweite Volkskonzert des Männergesangsverein im Prater, welches des schlechten Wetters wegen am vorigen Sonntag abgesagt wurde, ist nun für morgen um halb 5 Uhr angekündigt.

Briefkasten der Redaktion. 5—11. August A. G. in Braunschweig, sch in Leipzig, + hier, φ in München, ♂ in Berlin: Benützt — O. G. in Berlin, F. in Prag und C. L. in Heidelberg: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 33. Wien.

Elfter Jahrgang. 19. August. 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samstag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Fragmentariſches über muſikaliſche Formgewandtheit (Schluß). — Dramatiſche Literatur (Gottſchall, Weilen). — Die zweite Hälfte der Berliner Kunzeiſaiſon. Von O. Gumprecht. II. — Das Münchener Hof- und Nationaltheater. Jahres-Ueberſicht (Schluß). — Neue Erſcheinungen (F. P. Schubert, Rohl). — Korreſpondenz-Nachrichten (Prag). — Kleine Chronik — Lokales

Fragmentariſches über muſikaliſche Formgewandtheit.

(Schluß.)

Und wozu ſchreiben wir alles dieſes? Um Mozart oder Mendelsſohn der Phraſe, der Manier zu zeihen? Wir müſſen, ehe wir weiter gehen, zweierlei vormerken. Einmal: von ſolchen Koryphäen redend, wie Beide ſind, dürfen wir, einen ganz andern Maßſtab anlegend als an gewöhnliche Naturen, viel freier auch etwaiger Schwächen gedenken, da ihre Größe die letzteren ſoweit aufwiegt, daß dieſe nur im Vergleiche der Werke Jener zu denen der Komponiſten Ihresgleichen in Betracht kommen; wir reden von ihnen mit einem Worte immer nur — den Hut in der Hand. Sodann: es iſt ein Anderes, ob wir behaupten, es ſei Einer ein Manieriſt, ein Phraſenmacher, oder nur: unter anderm laufe auch das mitunter, was wir Phraſe, was wir Manier nennen müſſen. Und das Letztere iſt's denn, was wir, ohne uns große Skrupel zu machen, von beiden Genannten zu behaupten nicht Anſtand nehmen, das iſt's, was ſie — abgeſehen von innern Unterſchieden — äußerlich von Beethoven, Haydn und ſelbſt Schubert zumeiſt unterſcheidet. Während Beethoven *) ſich vor jeder Phraſe, jeder bloßen Manier ſträubt wie vor einer Sünde (macht er doch kaum eine ſo genannte Kadenz im uneigentlichen Sinne, ohne dieſelbe aus dem Urmotive herauszuholen oder doch dem anzuſchmiegen); während uns Haydn gar tauſendmal ein Schnippchen ſchlägt, wenn wir denken, ſeine Modulation werde den oder jenen Ausgang nehmen, und uns ſagt: „Weil's ja ſo möglich wäre, d'rum nun gerade gar nicht!" — während Beide (Haydn, Beethoven) lieber einmal, was Periodenbau, Modulation u. ſ. w. betrifft, dem Hörer ein Bein ſtellen, über das ſie ſtolpern, als ſich vorher errathen laſſen: ſcheuen ſich dagegen weder Mendelsſohn noch Mozart der Abrundung der äußeren Form zu Gefallen einmal zu einer Phraſe, zu einer wenn auch faſt müßigen Progreſſion, zu hundert andern äußerlichen Mitteln, als: bloßen Spielmanieren u. dgl. ihre Zuflucht zu nehmen, die, ſo wie ſie ſind, bei Beiden ſtets ſchön klingen, dennoch auch anders ſein oder gar wegbleiben könnten, ohne das innere Weſen des betreffenden Tonſtückes zu beeinträchtigen. — In dieſen Gegenſätzen liegt auf beiden Seiten ſo die Tugend, wie deren Gegentheil. Wer in ſeiner Rede hauptſächlich auf deren Inhalt Bedacht nimmt und nichts mehr fürchtet als Unbedeutendes zu ſagen, kann unmöglich immer glatt und liebenswürdig reden. Er will lieber einmal kraß und barock erſcheinen als gewöhnlich, lieber paradox als trivial. Wer umgekehrt neben dem Inhalt vor Allem auch die ſchöne Form gewahrt wiſſen will, die nirgends anſtößt, nirgends holpricht wird und eckig oder wehethuend, der iſt kaum außer Stande, ſtets auf alle Phraſe zu verzichten. Er muß hier einmal oder dort ein müßig Wort einſchalten der bloßen Abrundung halber, dort zwei Epitheta gebrauchen,

*) Wir ſprechen hier und im Folgenden, wie Jeder ſieht, nicht von dem früheren Beethoven, der ſich noch, organiſch ſich entfaltend, an frühere Muſter lehnt, ſondern von dem ſchon ganz „er ſelber" gewordenen Beethoven.

wenn auch analoge, ſtatt des einen ausreichenden, da zum Satz-Parallelismus greifen, wo eine Periode genügt hätte. In Abſicht aber auf unſere beiden Meiſter in der Tonkunſt brauchen wir nur hinzuweiſen auf Mozart's ſtereotype Halbſchlüſſe in ſeinen Inſtrumentalkompoſitionen, auf ſeine italieniſirenden Schlußkadenzen in ſo manchen Arien ſeiner Opern, oder — ganz Beſtimmtes anzuführen — auf Progreſſionen, wie im Allegro der Es-dur-Symphonie, Takt 45 bis 60, und dem entſprechende im 2. Theil, oder auf die in modulatoriſcher und melodiſcher Hinſicht durchaus müßigen Takte 1—6 im zweiten Theil des Andante der großen C-dur (Jupiter-)Symphonie; brauchen wir nur zu erwähnen ferner Mendelsſohn's mehr als häufig angewandte leitereigene Sekund-Akkorde, ſpeziell: moderne Phraſeneinſchaltungen, wie die gänzlich aus der kloſſiſchen Rolle fallenden Takte 25 bis 36 in den ſonſt ſo plaſtiſch geſtalteten Variations sérieuses, wie wir denn ſogar nicht umhin können, in den letzten Heften „Liedern ohne Worte“ nur einen ſchwächern (ſchablonenartigen) Nachklotſch ſeiner erſten desſelben Titels zu erblicken. Sein früherer Styl iſt hier durchaus Manier geworden.

Woher denn kommt es, daß bei der Muſik der beiden Letztgenannten unſer Ohr vor allen Dingen bei der Formvollendung weilt, die zunächſt zu Tage tritt, und wir Beide vor den übrigen als formgewandt auszeichnen, weil Schönheit, oder was dasſelbe, Kongruenz, Rundheit der Form vor allem lieben; daß umgekehrt bei dem in dieſer Hinſicht ihnen am diametralſten gegenüberſtehenden Beethoven uns oft dies, oft jenes ſeltſam und barock anmuthet, weil unbarmherzig alles nicht durchaus Nothwendige ausgerottet und bei Seite geſchoben wurde. — Daher kommt's ferner, daß wir ſchon am blos Formellen, an der ihnen eigenen äußeren Manier zu ſchreiben, ſo an dieſer oder jener oft gebrauchten Phraſe ohne weiteres Mozart, Mendelsſohn erkennen, wo wir Beethoven nur errathen können an der keinem Andern zugänglichen Kühnheit der Gedanken ſelbſt, an dem gigantiſchen Auftreten der Themen, an der gedrungenen Wucht überhaupt der ganzen Kompoſitionen, oder Haydn daran, daß wir ſagen müſſen: dieſes neckiſch-humoriſtiſche Motiv, dieſe fröhlich gaukelnde Melodie konn, wie ſie iſt, aus keinem anderen Munde kommen. — Daher kommt es, daß der kennende Muſiker einen Torſo z. B. einer Mozart'ſchen Sonate, wenn nur die Hauptgedanken fertig daliegen, nicht ſo gar ſchwer herzuſtellen ſich getrauen dürfte *) — wie ja Süßmayer ſchon beim Requiem bewieſen — was bei Schubert, Haydn ſchwer ſein möchte, am ſchwerſten, ja unmöglich wohl bei Beethoven. — Daher kommt es ſchließlich, daß Beide, Mendelsſohn wie Mozart, viel leichter nachzuahmen ſind (wie denn auch oft genug nachgeahmt werden), als jene andern. Hat doch ein Komponiſt (Karl Schwenke iſt ſein Name) eine Symphonie — natürlich gänzlich überflüſſiger Weiſe — geſchrieben, über die ein Freund desſelben rühmend: „Ganz unſer Mozart!“ ausrief, und hat anderſeits außer Spohr ſchwerlich je Einer zahlloſere Nachahmer gefunden, als gerade unſer Mendelsſohn. War's bei Spohr mehr die ganze durch und durch ſubjektiv gewordene Manier, ſo war's bei Mendelsſohn mehr die äußere Art zu reden, die und jene ihm eigen gewordene Phraſe, die man ihm entlehnte, um damit (bewußt oder unbewußt) den Mangel wir wollen nicht juſt ſagen: an Erfindung (denn nicht alle Nachahmer ſind geradezu erfindungsarm) oder doch: an Eigenart und Selbſtcharakter zu verdecken.

Iſt aber — fragt man — Beethoven nie nachgeahmt worden, oder Haydn, oder Schubert? Wir können, was den Erſteren betrifft, nicht ſo ganz kurz über dieſe Frage hinwegkommen. Wenn wir nachahmen nennen wollen nicht: einen Gedanken ſelbſt (wenn auch etwas umgeformt) entlehnen — das nennen wir mit anderm Namen — nicht: die Art und Weiſe des Ausdrucks, der Modulation, der Inſtrumentation kopiren — das Alles läßt ſich, wie geſagt, bei Beethoven kaum nachmachen — ſondern blos: gewiſſe Geberden, wir möchten ſagen: das Mienenſpiel beim Komponiren, die Weiſe den Griffel zu halten u. dgl. Aeußerlichkeiten abkonterfeien: wohl, dann hat man auch verſucht, ihn nachzuahmen. Im Gegenſatze zu Mozart, der uns gemeiniglich in ſeinen Werken gleich zu Anfang den aus dem Keim

*) Nicht blos in der formellen Gliederung und Modulation, beiſpielsweiſe ſelbſt in der Inſtrumentation. Mozart inſtrumentirt, im Großen und Ganzen genommen, gruppenweis, das Hauptgewicht in's Streichquartett legend, die harmoniſche Füllung und den Farbenklang in's Holzblasperſonale, Rhythmik und toniſches Gepräge in das Blech. Nicht ſo Schubert, anders Haydn, Beethoven's Vorläufer und unmittelbarer Verwandter; Beethoven geradezu auch hierin unberechenbar.

Digitized by Google

gewordenen Gedanken als Reſultat hinſtellt, ein ſchon Fertiges, Lebendiges, die aus Jovis Haupt entſprungene Minerva, macht's Jener umgekehrt. Vor unſerem Ohre läßt er nicht allein zumeiſt die lebensfähigen Atome ſich zuſammenballen, ſich kryſtalliſiren, zu Körpern allmählich ſich verdichten (das könnte nur nachthun, wer langathmige Beethoven'ſche Gedanken hätte), ſondern er legt ſich auch gar häufig in unſerem Beiſein auf ein Lauern, auf ein Sinnen, Grübeln, wie ſich's entfalten möge, ſich's entpuppe, was in ſeinem Hirn ſich eingeſponnen. Nun: dieſes Lauern, dieſes Grübeln in Tönen, oft recitativiſch, oft in rollenden Paſſagen, oft auf einem unterbrochenen Haltetone (Paukenſchläge am Scherzoſchluſſe in der C-moll-Symphonie), dieſes Kreiſen des Berges hat man häufig imitiren wollen, und nirgend iſt das Wort dann mehr am Platze: „Wie er ſich räuſpert, wie er ſpuckt" u. ſ. w. — Bei Mendelsſohn, Mozart wäre das nicht am Platze; die räuſpern ſich nicht und ſpucken nicht, ſie reden ſtets fein glatt vom Munde weg und wie ſich's ſchickt in anſtändiger Geſellſchaft. Wohl aber räuſpert ſich Beethoven und nicht ſelten ſpuckt er. Hat er ſich aber ausgeräuſpert, ſo folgt die Rede centnerſchwer, daß ſie auf uns einſtürmt hageldicht mit eigroßen Schloſſen, als ſollte unſer Hirn zerſprengt werden, während dem Nachahmer gewöhnlich eher die eigene Hirnſchale platzt vom vielen Räuſpern, ehe er zu etwas Weiterem kommt.

Iſt das Alles, wozu die Beethoven-Nachahmer bislang gekommen ſind, ſo iſt es — Schubert möchte man am erſten in ſeiner überraſchenden Weiſe zu moduliren ſich nähern können — ſo iſt es nun gar aus, wenn wir an Haydn kommen. Habt Ihr ſchon etwas, außer in deſſen eigenen Werken, gehört das lautete, wie Vater Haydn? Wo wollt Ihr ihn packen? an welchem Punkt ihm ähnlich werden? Er kennt nicht Phraſe, nicht Manier, er modulirt nie weniger, nie ſtärker, als er modulirt, d. h. bald ſo, bald ſo, wie es die Geſtaltung ſeiner Motive mit ſich bringt, er räuſpert nicht, er grübelt nicht — er ſcherzt, er lacht, er weint, lacht wieder, und nun macht einmal einem Menſchenkinde ſein Lachen nach. Alle Geberde möget Ihr nachahmen können, wenn Ihr gute Schauſpieler ſeid; wie Einer lacht, und wie Einer weint, das nachzumachen möcht' Euch ſchwer gelingen. Iſt Haydn nicht der größte der Tonſetzer — es wäre ſchlimm, wenn nicht der Menſchengeiſt fortſchritte mit den Jahren, wenn nicht die Großen, denen er vorarbeitete, die er als Vater lehrte, größer noch geworden, denn er — ſo iſt er jedenfalls, behaupten wir, der unnachahmlichſte!

Dramatiſche Literatur.

Dramatiſche Werke von Rudolf Gottſchall. Leipzig, F. A. Brockhaus 1865. „Pitt und Fox." „Mazeppa".

C. L. „Pitt und Fox" iſt ein friſches, wirklich luſtiges Luſtſpiel, unterhaltend, flott geſchrieben, voll trefflicher Stellen. Die Freiheit, welche ſich der Dichter mit dem kühlen, ariſtokratiſchen Pitt erlaubt, erſcheint uns etwas wunderlich, doch mag er dafür irgend einen Anhaltspunkt haben; wenn nicht, ſo bringen uns auch die luſtigen Scenen allein ſchon zum Schweigen. Das Stück iſt höchſt bühnengerecht und als ſolches lange bewährt. Nicht zum kleinſten Theile iſt dies dadurch erreicht, daß der Dichter, in einer für ſolche Stücke muſterhaften Weiſe, ſeine Perſonen mit den bewährten, ſtehenden Luſtſpielfiguren zu verſchmelzen gewußt hat. Da iſt Charles Fox, der Bonvivant, William Pitt, der ſteife, pedantiſche Liebhaber, für den aber die friſche hübſche Harriet, erſt Putzmacherin, dann Nabobstochter, nicht gewachſen iſt. Da iſt Herzogin Georgiana Spenſer, die vornehme Dame — große Air's, große Toilettenauslage; einige Dickköpfe vom Lande werden bezaubert, — dann König Georg, gutmüthiger Fürſt mit ſtehenden Redensarten, Jenkinſon, trockner, intriganter Gentleman. Frei hinzu kommen die ſchon genannte Harriet, Harry Briar, der hübſche unbedeutende Liebhaber, ein guter Menſch, der glücklich wird; als Hauptperſon Mr. Snoughton, polternder Vater, mit dem reichen Onkel aus Indien verſchmolzen, allein Manns genug, Galerie und Parterre im beſten Humor zu erhalten. Zur Einleitung einige unverſchämte Bediente und Juden. Kurz, das Perſonal eines ſolchen Luſtſpiels iſt hier in ſeltener Weiſe vollzählig beiſammen bis auf den ſchleichenden Böſewicht. Weil dieſer fehlt, kann aber der Humor um ſo ungeſtörter und ungetrübter lachen. Alle Perſonen, Snoughton im derben Style, Fox und Harriet feiner, die übrigen zum Theil in paſſiver Weiſe leiſten Ergötzliches darin. Der Scherz dreht ſich um eine wichtige, höchſt bedeutende politiſche

Frage, welcher der Verfaſſer auf das trefflichſte gerecht wird — kurz „Pitt und Fox“ nimmt unter den deutſchen Luſtſpielen eine ausgezeichnete Stelle ein.

Ausſtellungen wären natürlich zu machen. Welche Kritik fände nicht dergleichen? So z. B. wird Harry Briar gegen den Schluß, ſtatt intereſſanter, noch jungenmäßiger, wodurch Harriet in unſern Augen verlieren muß. Auf die beiden Damen Harriet und Lady Georgiana paßt zu gut das Wort des Königs: „Töchter oder nicht Töchter, Herzoginnen oder Putzmachermamſells — es iſt derſelbe Schlag.“ Er hat Recht, der König Georg, dieſe beiden ſind ſehr über einen Leiſten geſchlagen. Die Intrigue am Heuhauſen und die Scene in St. James ſind vielleicht des Guten zu viel; das Stück wird dadurch nach dem flotten Verlauf zu Anfang zum Schluß retardirt, was nicht vortheilhaft iſt. Doch wie dem ſein mag, und welche Einzelheiten auch vielleicht noch zu bekopfſchütteln wären — das Ganze iſt friſch, flott und luſtig, daß wir nur wünſchen können, mehr ſolcher Luſtſpiele zu beſitzen. *)

Mazeppa, Hetmann der Koſacken, will ſich, angefeuert durch ſeine Geliebte Matrena, zum unabhängigen Gebieter der Ukraine machen. Er hat die ihn liebende, ehrgeizige Matrena aus dem Kloſter entführt; Oberſt Iskra, ihr Vater, wird dadurch ſein Todfeind. Iskra ſchwört dem Räuber ſeiner Ehre Rache; die pflichtvergeſſene Tochter verſtößt er. Kaſimir Soldanski iſt Karls des XII. Abgeſandter an Mazeppa, um den Hetmann zum Abfall van dem Czaaren Peter zu bewegen. Der junge Pole verliebt ſich in Lodoiska, Mazeppa's Tochter, doch erkennt dieſer in Kaſimir den Sohn jenes Sapieha, der ihn, den für Sapieha's Gattin Maria in Liebe entbrannten Pagenjungen, einſt auf das Steppenroß binden ließ, um ihn dem grauſamſten Tode zu weihen. In altem, wildem Groll aufflammend ſtößt Mazeppa Kaſimir zurück. Matrena bewegt den kühnen, ſie glühend liebenden Ataman der mächtigen Saporoger Gordienko, Mazeppa's Fahnen zu folgen. Die übrigen Koſacken ſuchen Mazeppa und Matrena durch Liſt (namentlich durch eine Bühnenvorſtellung) zum Abfall von Rußland zu bewegen, was den beſten Erfolg hat, bis Iskra ſtörend dazwiſchen tritt und nun auch Mazeppa offen bei dem Czaaren des Verraths zeiht. Peter baut feſt auf Mazeppa's Unſchuld; ein Wort der Seherin Harpyna hat ihn in ſeinem Vertrauen noch beſtärkt. Er übergibt Iskra dem Hetmann mit dem Befehl, den Verläumder, wenn er ſchuldig ſei, zu richten. Matrena weiß nicht, daß ihr Vater der Ankläger geweſen; ſie treibt Mazeppa an, jedenfalls dieſen Menſchen, der ſich ihrem Streben nach der Krone der Ukraine ſo gefährlich entgegenſtellt, tödten zu laſſen. Da erkennt ſie ihren Vater. Sie beſchwört ſchaudernd Mazeppa, denſelben zu retten, aber Mazeppa kann, will nicht mehr zurück; er läßt Iskra erſchießen. Dies iſt der Höhe- und Wendepunkt des 3. Aktes. Matrena, durch ihren Ehrgeiz zur Vatermörderin geworden, entflieht. Mazeppa iſt den Furien ſeines Gewiſſens anheimgefallen. Nun wird Gordienko von Matrena umgeſtimmt. Im Augenblicke der Proklamation des Abfalls von Rußland erklärt ſich Gordienka gegen Mazeppa; ein Theil der Koſacken geht zu Gordienko über. Damit iſt Mazeppa's Schickſal ſo gut wie entſchieden, da Karl XII. nur eine geſchwächte hungernde Armee in die Ukraine geführt hat. In der Schlacht von Pultawa wird Mazeppa nur durch Kaſimir gerettet, der unerkannt ihm zur Seite kämpft, ihn beſchützt und zuletzt der Schlacht und der Verfolgung entreißt. Bei der als Zauberin und Seherin vom Volke verehrten Harpyna haben ſich, Schutz ſuchend, Matrena und Ladoiska zuſammengefunden. Harpyna führt ſie zu den geheimen, großen unterirdiſchen Verſtecken, in welchen die verfolgte Sekte der Roskolniken ihre Andachten feiert; dorthin hat ſie auch Kaſimir beſchieden; dorthin ſoll er Mazeppa retten. Dieſe kommen. Harpyna, die Prieſterin des Geiſtes der Verſöhnung und der ewigen Liebe, die von Flandern bis Indien gewandert iſt, um die wahre Weisheit und das Wirken der Gottheit zu erkennen, will Alles zum Guten führen. Aber Matrena vergiftet ſich und Mazeppa. Sterbend erkennt Mazeppa noch in Harpyna jene Maria Sapieha, derentwillen er einſt auf das Roß gebunden worden und die nach jener ſündigen Liebe ſich der Weisheit geweiht hat. Kaſimir und Lodoiska werden glücklich.

Wir erkennen das hohe Streben des Dichters in dieſem Drama vollkommen an, aber wir müſſen zu unſerm Bedauern geſtehen, daß wir mit dem Ergebniß nicht zufrieden ſind. Das Maß, welches wir anlegen, iſt natürlich ein hohes, denn es iſt kein Anfänger, den wir kritiſiren.

Im Allgemeinen ſcheint uns Reflexion, Kritik und dichteriſche Luſt und Kraft nicht genug in dieſem Stück

*) „Pitt und Fox“ iſt in d. Bl. nach der Aufführung im Burgtheater namentlich mit Beziehung auf ſeine Bühnenwirkſamkeit beſprochen worden. A. d. R.

verſchmolzen. Das Drama iſt zu ſehr nach allgemeinen Begriffen gearbeitet. „Das ethiſche Symbol der Dichtung, das Symbol der wilden und blinden Leidenſchaft“, der Satz:

Die Leidenſchaft, das wilde Roß zerſchellt —
So will's das eherne Geſetz der Welt ...

darauf wird zu ſehr hingearbeitet. Der Dichter gängelt die Perſonen, das Stück durch Harpyna, „welche gleichſam den Chor der Tragödie bildet.“ Das Schema wird nicht genug durch Kunſt verdeckt; das Stück erſcheint dadurch gemacht, nicht frei geworden. Während die meiſten Trauerſpieldichter von Kompoſition keinen Begriff zu haben ſcheinen, thut Gottſchall faſt des Guten zu viel in ſeiner Gegeneinanderſtellung von Mazeppa und Matrena, Kaſimir und Lodoiska; zwiſchen beiden Harpyna, die gefehlt, aber gebüßt, der wilden Leidenſchaft Gehör geſchenkt, aber zur klaren Beherrſchung der ſtürmiſchen Triebe ſich durchgerungen hat.

Gottſchall, der Kritiker, ſagt in ſeiner Literaturgeſchichte bei Beſprechung Oehlenſchläger's: „Die dramatiſche Form drängt durch ihre künſtleriſche Geſchloſſenheit das Stoffartige mehr zurück und duldet weniger die ſchroffen Eigenheiten, zu denen das Spezifiſch-Nationale erſtarrt, während ſich dies in der freien Form der epiſchen Dichtungen mit größerem Behagen ausſprechen darf.“ Gottſchall, der Dramatiker, hat unſeres Erachtens dieſen richtigen Satz mehr als gut iſt vergeſſen und ſich zu ſehr dem Beſtreben überlaſſen, „dem volksthümlich-ſlaviſchen Kolorit nicht untreu zu werden“. Der Hauptfehler aber dieſer bedeutend angelegten, ſorgſam aufgebauten, mit Liebe durchgeführten Tragödie iſt das Vordrängen des lyriſchen Tones in dem Drama. Durch das ſlaviſch-weiche Element noch beſonders angereizt, hat ſich Gottſchall die Zügel ſchießen laſſen und ſeiner Theorie von der Berechtigung der Lyrik im Drama (Siehe z. B. Gottſchall Literaturgeſchichte, B. 1, S. 385) durch den „Mazeppa“ vollen Ausdruck gegeben. Natürlich iſt Lyrik im Drama berechtigt, wo lyriſche Perſonen (Verliebte, Sänger u. ſ. w.) auftreten oder im Verlauf der Handlung lyriſche Stimmungen entſtehen. Der Dramatiker wird nur dafür zu ſorgen haben, daß die Lyrik nicht zu ſehr die Handlung hemmt und ſtört, namentlich wird er das bloße Ergießen der Gefühle ſo viel wie möglich vermeiden müſſen, damit das Dramatiſche nicht, wie ſo leicht dadurch geſchieht, geſchwächt oder nach Umſtänden ganz untergraben werde. Das iſt aber ein ganz Anderes, als einem Drama überhaupt einen lyriſchen Ton geben, es gleichſam in eine lyriſche Sauce tauchen.

Gottſchall verwechſelt überdies, durch ſeine lyriſche Neigung und Begabung hingeriſſen, dramatiſche Wärme, dramatiſches Feuer mit Lyrik. Er wird warm, erregt, poetiſch. Wir hören ſchöne Worte; die Empfindung iſt dabei immer richtig; wir hören auch hohe Worte, aber der rechte dramatiſche Nerv fehlt.

Es ſind dies entgegenſtehende Anſichten, welche wir dem Mazeppa entgegenhalten. Was die Hauptſachen betrifft — auf Einzelnheiten können wir bei dieſer Beſprechung nicht näher eingehen — ſo hat ſie der Dichter ſo gewollt. Wir aber glauben, daß er fehl geht. Daß er ſich, was die lyriſche Neigung betrifft, beherrſchen kann, zeigt er z. B. im „Pitt und Fox“; in „Mazeppa“ wollte er dieſer Neigung keinen Zwang anthun, und ſein mit ſo großer Liebe behandeltes Stück trägt den Schaden davon.

Wir möchten unſern Standpunkt gegen über Gottſchall ſo ausdrücken: In einem Drama ſoll nicht ein ſittlicher Grundgedanke in lebendiger Handlung ausgeprägt werden, wie er ſagt; ſondern ein ſittlicher Grundgedanke ſoll aus einer lebendigen Handlung hervorgehen. Wir halten es mit Gottſchall für einen Nachtheil, wenn ein Dramatiker „keine lyriſche Ader beſitzt“ (Literaturgeſchichte 1, S. 385), aber wir halten es für einen Vorzug, wenn er der Verführung zu lyriſchen Epiſoden oder gar einem dem Drama ſchädlichen lyriſchen Ton zu widerſtehen weiß.

„Edda“. Drama in 4 Aufzügen von Joſef Weilen. Peſt, Wien, Leipzig. Hartlebens Verlags-Expedition. 1865.

Die Stärke des Dichters der „Edda“ iſt ein Pathos, das in der Hauptſache urſprünglich nnd darum bewegend iſt. Er hat innere Wärme, dichteriſchen Drang, höhere Erregung, wie barock und outrirt nun auch oft deren Ausdruck erſcheint. Seine Begabung iſt noch unentwickelt, aber die Urſprünglichkeit und Friſche, der warme Schwung und künſtleriſche Glaube an ſich ſelbſt, womit er ſeinen Zielen entgegenſtrebt, gibt ihm einen großen Vorzug vor vielen Dichtern, denen er — wenigſtens nach der „Edda“ zu ſchließen — in vielen Beziehungen kaum gleich kommt, in manchen nachſteht. In Weilen iſt in ſo weit etwas Neues, als wir bei der Mehrzahl auch der jungen Dichter ſchon einen inneren Zerfall gewahren, der ſie ſelbſt nicht recht an ihre Ideale glauben läßt und ihnen bei der Arbeit und

Digitized by Google

uns beim Anſchauen die rechte Freude nimmt. Meiſtens kommt dann nur Zerſtückeltes, wenn auch oft im Einzelnen ſehr Schönes, heraus. Weilen gibt in ſeiner Art etwas Ganzes und geht friſch zu Werke. Er glaubt an ſich ſelbſt. Aus einem Solchen kann etwas werden. Fehler über Fehler werden uns, ſo lange Hoffnung des Weiterſchreitens vorhanden, bei einem derartig vorgehenden Dichter nicht irre machen, während Halbſchönheiten über Halbſchönheiten der Anderen uns nicht gewinnen können. Es iſt dieſe eigenthümliche Friſche, welcher das Publikum gerne ſeine Sympathie bei der „Edda“ zugewendet hat; ſo erklären wir uns wenigſtens die günſtige Aufnahme, welche dieſes Stück mancher Orten gefunden hat. Eine kritiſche Unterſuchung hält die „Edda“ in keiner Weiſe aus.

Die Anerkennung des Talentes in der angegebenen, für das Drama ſehr wichtigen Art, die Hoffnung auf dieſes Talent iſt hier das Hauptſächliche; ſonſt iſt weder an Stoff, noch Form, noch Behandlung Beſonderes zu loben. Die Handlung iſt ungeachtet vieler Effektſtellen mehr romanhaft als dramatiſch. Wie das Ganze zuſammengeſtrichen, zeugt von großer Bühnenkunde, und iſt wohl befreundeter Hand zuzuſchreiben. Jedenfalls iſt es zu loben. Die Kompoſition iſt einfach, für ein vieraktiges Stück faſt zu dürftig. Die Sprache iſt ſchwunghaft-pathetiſch; für unſere blaſirte Gewöhnung wirkt ſie auffällig und bekommt das Stück dadurch ein ungewöhnlicheres Intereſſe, doch artet dieſer Schwung, dieſes Pathos oft in Geſpreiztheit und Manier aus. „Nicht ſchneller läuft der Funke auf dem fortglimmenden Zunder der Sprengminen und richtet allerorts gräuliche Zerſtörungen an“, iſt das eine Sprache für Jan! Am ſchlimmſten für das Stück wirkt das Mißverhältniß zwiſchen den Zielen und den Kräften und Mitteln, über welche der Dichter verfügt. Er kann mit ſeinen Perſonen nicht an und in ſeine Ideen hinan und hineinwachſen. Ihm fehlt noch die Kraft, uns den Eindruck des Großen zu geben. Dies zeigt ſich in der verſchiedenſten Art. Carpezan ſollte ein Wallenſtein im Kleinen ſein, und wir können nicht zu dem Eindruck kommen – trotz all ſeiner Prahlerei und Wichtigthuerei — daß er ein Regiment, geſchweige denn ein Heer führen kann. Dieſer Mann kommt nicht über den Hauptmann einer Kompagnie hinaus. Kronen ſollen in der Luft fliegen, um ein Land ſoll es ſich handeln, und wir bleiben mit unſerer Phantaſie in einem Dorf ſtecken, wo Jan, der Quartiermeiſter, die Thore mit einem Fußtritt aufſtößt. „Der Dieterich paßt doch überall . . . Sechs Rotten um's Haus . . . Guten Tag Friesland, da ſind wir!“ Ja beim Bauer, um vielleicht deſſen Schinken und Würſte und Truhen zu plündern und die Bauernmädchen zu küſſen, aber ſo plumpſt man nicht in Friesland hinein und ſchildert man nicht die Beſitznahme eines Landes. Welcher Mißgriff, daß ſolch ein Lieutenant Pflug, dieſer Strolch Jan des Feldherrn Geleit und Folie ſind! Und dieſer großprahlende Carpezan, der Kronen greifen und behaupten will, kann mit dieſem Jan nicht fertig werden und ſpielt — es handelt ſich hier nicht um Abfall von ſeinem Fürſten, um Piccolomini's, Queſtenberg's, Buttler's ꝛc. ꝛc. — vor einer Unteroffizierſchaft Soldaten, die durch Simplicius nicht gerade ſehr paſſend geſchildert werden, eine ſo jämmerliche Rolle? Wie der Dichter noch an den kleinen Mitteln laborirt, kann auch das bis zum Komiſchen gehende Motiv zeigen, daß Edda als „Fräulein von“ Carpezan ſo begeiſtert. Sie ſagt ſelber zu ihrem nach Kronen haſchenden Mann: „Immer nur Wildau und Freifrau“. Wir ſehen ganz davon ab, daß damals eine derartige Adelsſehnſucht noch nicht ausgebildet war. Aber da muß Carpezan ſagen: „Sehne ich mir eine Krone herbei, dein Haupt iſt's, edle Tochter des freiherrlichen Hauſes, für die ich ſie erſehne. Wer nach einem Weibe, wie du biſt, ſeine Hand zu ſtrecken wagte, muß auch die Kraft in ſich haben, ſich mit ihr auf einen Thron hinaufzuſchwingen.“ Da müßten Viele die Kraft haben, ſich auf einen Thron hinaufzuſchwingen. Magdalena (Edda) iſt ſelbſt entſetzt darüber. Die Dinge haben ihre Maße. Etwas höher im Ehrgeiz des Carpezan gegriffen, als der iſt, dies Fräulein von Wildau zur Frau zu haben, würde dem Heerführer und Landeroberer beſſer ſtehen.

Wir ſehen von allem Weiteren bei der Bekanntheit des Stückes ab, um nur im Allgemeinen zu wiederholen, daß der Dichter die Linien, die er ſich geſtellt, noch nicht ausfüllen kann. Wo er groß ſein will, ſpricht er darum oft nur groß; wo er erhaben ſein will, wird er überladen; wo er höchſte Leidenſchaft ſchildern will, deklamirt er noch immer, deklamirt er erſt recht . . .

Hoffen wir, daß er wächſt, ohne an urſprünglicher Friſche und Berufsglauben für die Dichtung zu verlieren! Um Größeres zu ſchildern, wird er freilich wohl das Große noch geraume Zeit zu ſtudiren haben. Doch das iſt ja eine der ſchönſten Aufgaben. Unſere Hoffnungen und Erwartungen begleiten ihn auf den ſchwierigen Wegen der dramatiſchen Poeſie.

Digitized by Google

Die zweite Hälfte der Berliner Konzertſaiſon.

Von Otto Gumprecht.

II.

Konzerte der Muſikfreunde. — Suite von Raff. — Capriccio von Glinka. — „Die Flucht nach Aegypten“ von Berlioz. — Pſalm von Liſzt. — Cellokonzert von Rubinſtein. — Hr. und Fr. von Brouſart. — Virtuoſenkonzerte: Ole Bull, Frl. Deckner, Hr. Bendel, Hr. de Ahna, Frl. Mehtig, Klara Schumann, Stockhauſen, Kammermuſikſoiréen, Hr. Hötzel, Frl. Albertine Meyer.

Von den ſechs im Verlauf des Winters unter der Leitung des Hrn. Brouſart im Auftrage der Geſellſchaft der Muſikfreunde veranſtalteten Konzerten fallen in die Zeit zwiſchen Weihnachten und Oſtern fünf, und zwar drei mit Orcheſter, die beiden übrigen lediglich der Kammermuſik gewidmet. Aus dem Programm ſollen hier nur diejenigen Werke hervorgehoben werden, an die ich zugleich einige Bemerkungen knüpfen zu müſſen glaube. Dahin gehört zunächſt eine Suite in C-dur von Joachim Raff. Auf eine würdig ausgeſtattete Einleitung folgt ein ſolid gearbeitetes Fugato. In recht gewandter Weiſe wird hier die widerſtrebende Form dem lebendigen Organismus des Orcheſters angepaßt. Die bunte Verſchiedenheit des Klangmaterials, im freien Satz ein nicht hoch genug anzuſchlagender Vortheil, multiplizirt bekanntlich innerhalb des ſtrengen Styls die Schwierigkeiten der Aufgabe. Das Klavier, die Orgel, das Streichquartett fügen ſich hier weit williger als die eigenartigen Individualitäten des Orcheſters. Unter den fünf Sätzen der Raff'ſchen Suite gebührt der Preis dem Scherzo, einem ſtimmungsvollen Tonſtück, friſch und pikant in der Erfindung, behend im Ausdruck und wähleriſch in der Miſchung des Inſtrumentalkolorits. Faſt gleiches Lob würde die Menuett verdienen ohne die harmoniſchen Gewaltſamkeiten, die ſie verunzieren. Auch der zweite Theil des ſehr robuſt inſtrumentirten Marſches, der das Ganze abſchließt, bringt der Weimariſchen Schule ſeinen Handwerksgruß dar. In dem Adagietto feſſelt das freundliche melodiſche Gebilde, mit dem der Satz anhebt und in das er zuletzt wieder einmündet. Daß die Raff'ſche Arbeit keine mechaniſche Nachahmung der älteren Werke auf dieſem Gebiete iſt, ſondern das Weſen der Gattung in die moderne Empfindungsweiſe überträgt, braucht nach dem Geſagten kaum beſonders bemerkt zu werden. Während in der Symphonie, der höchſten und objektiveſten Schöpfung der geſammten Inſtrumentalmuſik gleichſam das tönende Widerſpiel des allgemein menſchlichen Empfindens ſich darſtellt, geſtattet die Suite dem ſubjektiven Element weit mehr Raum. Zahl und Charakter der einzelnen Sätze ſind hier nicht mit derſelben unabweisbaren Nothwendigkeit vorausbeſtimmt wie dort. Das innere Band, das die einzelnen verknüpft, iſt elaſtiſcher, endlich die Architektonik trotz der größeren formellen Mannigfaltigkeit doch ungleich ſchlichter und anſpruchsloſer. Wir ſehen deshalb die Suite ſeit einiger Zeit in ſonderlicher Gnade bei unſeren Komponiſten.

Ein Capriccio (Kamarinskaja, Hochzeitslied und Tanz von M. Glinka) machte den Wunſch nach einer näheren Bekanntſchaft mit dem umfangreichen Schaffen des ſchon vor einigen Jahren dahingeſchiedenen Komponiſten rege. Bisher hatte noch keines ſeiner Werke die Schwelle eines Berliner Konzertſaals überſchritten. In der Behandlung des Harmoniſchen und Rhythmiſchen, namentlich auch in der Inſtrumentirung ſpricht ſich ein friſcher, kecker Humor aus. Die ruſſiſchen Nationalweiſen, die dem Ganzen offenbar zu Grunde liegen, ſorgen für ein charakteriſtiſches Lokalkolorit. Zu thematiſcher Arbeit war in dem kleinen ſcherzoartigen Stück weder Raum noch Veranlaſſung.

„Die Flucht nach Aegypten“ für Orcheſter, Solo und Chor von Berlioz ſtellt lediglich ihre Sache auf die überraſchende Fremdartigkeit einzelner Farbeneffekte. Wohin wir blicken, — weder Erfindung noch Empfindung — denn nur in der letzteren hat der Strom jener ſeine Quelle. In der froſtigen Leere, die uns hier umgibt, gedeiht nichts Lebendiges; ihre öde Einförmigkeit wird äußerlich unterbrochen durch die mühſelig zuſammengerechneten Kombinationen des kalkulirenden Verſtandes, der in ſeinen Schöpfungsverſuchen nimmer das Reich des Unorganiſchen zu überſchreiten vermag. So lange ſich die akuſtiſchen Experimente des nachdenklichen Komponiſten auf das Inſtrumentale beſchränken, bieten ſie wenigſtens der techniſchen Analyſe einen größeren Reiz; muß ſich dagegen zu ihnen, wie es hier geſchieht, auch die menſchliche Stimme hergeben, ſo bewährt ſich dabei nur aufs Neue der alte durch Philoſophie und Erfahrung erprobte Satz von dem Umſchlagen des einen Extremes in das entgegengeſetzte. Das wähleriſchſte Raffinement, die ſubtilſte Spekulation führt dann zurück in den Kreis des allerkindlichſten Tonſpiels. Den thatſächlichen Beweis hat der hinter dem Orcheſter verborgene Chor der Engel geliefert.

Der 13. Pſalm gehörte zu denjenigen Arbeiten, durch welche ſich Liſzt vor zehn Jahren bei uns einzuführen ſuchte. Die Zukunft iſt ſeitdem zur Gegenwart

Digitized by Google

geworden, aber noch immer irrt die Muſe der erſteren obdachlos von einem Konzertſaal zum andern. Heut zu Tage braucht die Kritik ihr Arſenal nicht von Neuem zu durchwühlen; der untrüglichſte Richter, die Zeit, hat das Urtheil geſprochen; die Reklame, die dreiſteſte und zudringlichſte, deren wir je Zeuge geweſen, iſt in alle vier Winde verpufft und die Kunſt nach dem wunderlichen Intermezzo lächelnd zur Tagesordnung übergegangen. In dem Liſzt'ſchen Pſalm iſt nichts weiter zu gewahren, als die irren Griffe einer Hand, die an dem gewaltigen Apparat der Töne zerrt und rüttelt, lediglich um einem Sinn, der nach Aufregung und Nervenreiz um jeden Preis lechzt, Befriedigung zu ſchaffen und durch die Alles überwuchernde ſubjektive Willkür an dem gewählten Text wie an dem innerſten Weſen der Muſik gleiche Ungebühr übt. Wo aus dem chaotiſchen Gewoge einzelne beſtimmtere Gebilde auftauchen, ſind es die lebensmüden Nachklänge längſt ausgeſungener Weiſen, an denen ſich ein durch maßloſe Ton- und Gefühlsſchwelgerei erſchöpftes Gemüth vergeblich emporzuringen ſtrebt.

In einem Violoncellkonzert hat uns Rubinſtein abermals ein ſchales, unreifes Produkt ſeiner haſtigen Vielſchreiberei geliefert. Ein pſychologiſches Räthſel iſt es in der That, wie der Komponiſt, dem die Muſe doch ſchon manchen freundlicheren Blick geſchenkt, es über ſich gewinnen mochte, mit einem Werk in die Oeffentlichkeit zu treten, das in jedem ſeiner drei Sätze von Gedankenloſigkeit ſtrotzt, aus dem uns die abſtoßendſte Blaſirtheit mit ödem Auge und gähnendem Munde entgegenſtarrt. Die geringſte Anforderung, die man an ein Konzert ſtellt, iſt die, daß es wenigſtens die Individualität des gewählten Soloinſtrumentes zu ſeiner naturgemäßen Entfaltung bringe. Hier werden wir aber herbeigerufen und drei Viertelſtunden erbarmungslos feſtgehalten, um Zeugen der ausgeſuchteſten Mißhandlung zu ſein. Die ſchlimmſten Stöße und Püffe muß das arme Violoncell geduldig hinnehmen, um dem ungnädigen Tonſelbſtherrſcher ein paar müßige Stunden zu verkürzen. Jeder Takt ſchleudert uns ſein herriſches „car tel est mou plaisir“ in's Ohr. Ob der Spieler ſeinen Lohn, der Hörer ſeine Freude findet, was kümmert das den kleinen Tyrannen! Umſonſt verſchwendete Hr. Popper, den das Berliner Publikum im vorigen Winter als einen trefflichen Celliſten kennen lernte, ſeine gediegene Virtuoſität an die widerhaorige Aufgabe.

In den beiden Kammermuſik-Aufführungen des Cyklus erſchienen Hr. und Fr. Ingeborg v. Bronſart abwechſelnd am Klavier. Das Spiel des Erſteren, der ſich auch als umſichtigen Dirigenten bewährte, zeugte von einer dem Innerlichen und Idealen zugewandten Auffaſſung und Behandlung. Der Wiedergabe einiger Beethoven'ſchen und Schumann'ſchen Sachen kam der weiche ſchmiegſame Anſchlag, wie die wähleriſche Feinheit des Ausdruckes wohl zu ſtatten. An techniſcher Fertigkeit iſt ihm die Pianiſtin überlegen, ihre ganze Art dagegen mehr auf das Aeußere und Gefällige gerichtet. Heimiſch in der Gefühlsatmoſphäre des Salons, ſtreift ihr Vortrag Bach'ſcher und Beethoven'ſcher Werke nur eben die Oberfläche.

An Virtuoſen-Konzerten war in dem Zeitraume, über den ich berichte, kein Mangel. Nach langer Zurückgezogenheit kehrte der norwegiſche Geiger Ole Bull plötzlich nach Berlin, einem der Hauptſchauplätze ſeiner ehemaligen Triumphe, zurück. Spurlos ſind die letzten fünfundzwanzig Jahre an ſeinem Spiel vorübergegangen; unberührt iſt es geblieben von der immer mehr zur Herrſchaft gelangten Richtung auf geiſtige Tiefe und kräftige Beſtimmtheit des Ausdruckes, wie von den eminenten Fortſchritten der neueſten Technik. Heute noch wie ehedem weint dieſe Geige ihre ſüßeſten Thränen und ſucht uns durch ſie hineinzuſchmeicheln in die Narkoſe einer halb ſinnlichen, halb ſchwärmeriſch angehauchten Melancholie. Was wir hier vernehmen, iſt der Nachklang einer Periode, die den Weltſchmerz im Leben, wie in der Kunſt zur Mode erhoben, welcher die Flucht aus der Wirklichkeit, die Trauer ohne Inhalt und Ziel, die Schwelgerei der Wehmuth als das Kennzeichen aller höher und feiner gearteten Naturen galt. Die ſchmachtſelige Weiſe Bellini's iſt die Quelle, aus der Ole Bull's künſtleriſches Empfinden ſich genährt. Dem Sinn der Gegenwart entſpricht, dem Himmel ſei Dank, nicht mehr ſolche überſchwängliche Gefühlsſeligkeit, dieſes unabläſſige Piangendo. Als künſtleriſcher Reinertrag bleibt von den Leiſtungen des Virtuoſen nur übrig der zarte anſchmiegende Charakter des Klanges, der alles Harte und Spröde ausgeſchieden, und der weiche Guß der Kantilene. Die letztere iſt das eigentliche Element dieſes Sängers auf den Saiten. Für die Wunder der Bravour fehlt ihm alle Ausdauer und Kraft. In den ſchwierigen Paſſagen iſt das Meiſte verwiſcht, auch die Intonation höchſt nachläſſig.

Während Ole Bull's Empfindungs- und Ausdrucksweiſe dem weichſten, ſentimentloſten Frauengemüth zu entſpringen ſcheint, glaubte der Hörer in dem Vortrag der ungariſchen Violiniſtin Frl. Deckner die

ſtraffen markigen Striche einer männlichen Hand zu vernehmen. Der Ton iſt feſt, ſtark, energiſch, auf der G-Saite faſt celloartig, der Ausdruck keck, entſchloſſen, kurz angebunden, allem unbeſtimmten, träumeriſch umſtorten, nach Innen gekehrten Weſen abgeneigt! — Zu dieſen Eigenſchaften kommt eine meiſt lobenswerthe Sicherheit der Intonation und ein korrektes, wenngleich noch keineswegs zu dem blendenden Glanz der eigentlichen Bravour geſteigertes Paſſagenſpiel. Durch Alles ging ein Zug von Geſundheit, der freilich um ſo höher zu ſchätzen wäre, wenn er ſich zugleich mit einem wärmeren, poetiſchen Anhauch, größerem Schmelz und Reichthum des Kolorits, kurz mit einem freieren, intenſiveren Erguß der Empfindung vereinigte. Zur Kraft muß ſich noch die Milde geſellen. Es bleibt der Spielerin vor Allem noch übrig, den Ton mit ſympathiſcherem Wohllaut zu erfüllen, ihn zum wechſelnden Ausdruck der Luſt und des Schmerzes zu beſeelen. — Als Konzertgenoſſe ſtand ihr der Pianiſt Hr. Bendel zur Seite. Die geſchmeidige Vielſeitigkeit ſeines Anſchlages, ſeine jedem Wagniß gewachſene Kraft und Fertigkeit, endlich, was beſonders ins Gewicht fällt, die ſubjektive Lebendigkeit der Auffaſſung und Wiedergabe weiſen ihm im Gebiet des Bravourſpiels eine der hervorragendſten Stellen an. Als Bändiger grimmer Klavierungethüme und als melancholiſcher Sänger auf den Taſten, hier wie dort erſcheint er durchaus in ſeinem Element. Sein Empfinden und Geſtalten bleibt indeſſen in den Gefühlskreis unſerer modernen Romantik gebannt, gegenüber der ruhigen Größe und Objektivität des klaſſiſchen Styls iſt ſeinem Vortrag die Zunge gebunden.

Seitdem uns Ferdinand Laub verlaſſen, behauptet unter den Berliner Violiniſten Hr. de Ahna den erſten Platz. Er bekennt ſich durchaus zur deutſchen Schule, ihr verdankt er den großen feſten Ton, wie den ſchlichten Ernſt der Auffaſſung und Behandlung; ſtets hat man bei ihm den Eindruck der treuen gewiſſenhaften, jeden kleinlichen Nebenvortheil verſchmähenden Hingabe an die Sache. Wenn der Vortrag namentlich in der Sphäre des Pathos und des Humors noch nicht völlig frei ſeine Flügel entfaltet, wenn ferner auch im rein Techniſchen die Ausführung es oft nicht verläugnen kann, daß ſie die letzten Grenzen ihres Vermögens berührt, ſo trennen den ſtrebſamen Künſtler doch nur noch wenige Stufen von der wirklichen Meiſterſchaft; auch dieſe wird er, wie man überzeugt ſein kann, hinanſteigen, wie er den langen Weg zurückgelegt, der zu ihnen emporführte.

In der Schaar konzertirender Pianiſten, welche die Saiſon vorübergeführt, gewann ſich beſondere Beachtung Frl. Anna Mehlig aus Stuttgart. Der treffliche, nach der Seite der Kraft und Ausdauer wie in der Richtung auf Anmuth und Zartheit gleichmäßig entwickelte Anſchlag, die muſterhafte Gliederung und Interpunktion der melodiſchen Phraſe, die tadelloſe Sauberkeit der Figuration, endlich die von jeder ſubjektiven Manier und Uebertreibung freie, der inneren Bereicherung allerdings noch bedürftige Weiſe des Ausdrucks brachten ihr einen wohlverdienten Erfolg ein. In dem Programm der von ihr veranſtalteten Soirée war neben den Klaſſikern auch die moderne Schule vertreten. Wie in müheloſem Spiel, dabei aufs feinſte ausgearbeitet bis in den kleinſten Zug, rollte das gewaltige Finale der Beethoven'ſchen F-moll-Sonate von den Fingern der jungen Künſtlerin, deren wohl noch eine glänzende Zukunft harrt. — Im Laufe des Winters wurde auch dem Berliner Publikum die Freude zu Theil, die gefeierte Meiſterin auf dem Klavier, Fr. Klara Schumann, wieder in ſeiner Mitte willkommen zu heißen. Von den Konzerten, die ſie im Verein mit Hrn. Stockhauſen zu geben gedachte, fand leider nur ein einziges ſtatt, da ſie ein unglücklicher Zufall, deſſen Folgen jetzt gehoben ſind, für einige Zeit des Gebrauchs der linken Hand beraubte. Auch den Sänger verfolgte diesmal ein beſonderes Mißgeſchick. Kurz nach Beginn ſeiner zweiten Soirée, in der Fr. v. Bronſart den Platz am Flügel einnahm, unterbrach er den Vortrag des Schumann'ſchen „Was hör' ich draußen vor dem Thor" mit der Bemerkung, eine plötzliche Heiſerkeit verhindere ihn fortzufahren. Als aber die Klavierſpielerin ihr Penſum abſolvirt und die Hörer, welche den Saal bis auf den letzten Platz füllten, noch keine Miene machten, auseinanderzugehen, wurden ſie mit der wiederholten Verſicherung heimgeſchickt, die Sache ſei zu Ende. Groß war der Unwille des Publikums über die ebenſo naive wie kurzangebundene Behandlung! Mit Fug und Recht hatte es eine Aufforderung erwartet, die ihm die Wahl freiſtelle, den Eintrittspreis (er betrug, beiläufig geſagt, die Hälfte mehr, als es ſonſt bei uns üblich iſt,) ſich zurückzahlen zu laſſen, oder ſeine Entſchädigung in einer anderweitig anzuberaumenden Aufführung zu ſuchen. Ein paar Tage darauf brachten dann die Blätter eine ziemlich witzige, mehr emphatiſch als logiſch gehaltene Erklärung, in welcher Hr. Stockhauſen ſich gegen jede auf Entſchuldigung gerichtete Abſicht verwahrte, zuletzt jedoch großmüthig verhieß, er

Digitized by Google

werde, ſobald es ihm ſeine Zeit geſtatte, das Auditorium des verunglückten Konzertes einladen, um ihm die gewünſchte Revanche zu gewähren. Drei Monate ſpäter hat er in der That ſein Verſprechen erfüllt, und zwar auf eine ſo mürriſche, rein geſchäftsmäßige Art, daß er von dem in der öffentlichen Gunſt verlorenen Terrain keinen Schritt breit zurückgewonnen. Die Entſchädigungsmatinée dauerte kaum eine halbe Stunde und beſchränkte ſich genau auf den unerledigt gebliebenen Theil des früheren Programms. Die holden Blüthen des Beethoven'ſchen Liederkranzes „An die Entfernte", welcher die Hauptnummer bildete, erſchienen duft- und farblos, ſo kühl und verdroſſen war der Vortrag. Auch die um einen Ton tiefer gerückte Tonart (Des ſtatt Es-dur) ließ das innere Weſen jener Geſänge keineswegs unangetaſtet.

Die zahlreichen Cyklen für Kammermuſik, von denen ſchon in der Rückſchau auf die erſte Hälfte der Saiſon kurz die Rede geweſen, verliefen in gewohnter Weiſe. Die einzelnen Leiſtungen zu ſpezifiziren, fehlt mir der Raum; nur bei einer Aufführung, zu der ſich Hr. Konzertmeiſter Zimmermann mit einigen ſeiner Kollegen aus der Kapelle verbunden, muß ich in Anbetracht des beſonders ſtattlichen Programmes einen Augenblick verweilen. Spohr's einſt ſo berühmtes, heut zu Tage mit Unrecht faſt gänzlich bei Seite gelegtes Nonett und Schubert's Oktett für Streich- und Blasinſtrumente, das bis dahin in Berlin noch nicht öffentlich zu Gehör gekommen, bildete den Inhalt. Obwohl mancher anderen Schöpfung des Komponiſten auf dem Gebiete der Kammermuſik, z. B. den Streichquartetten in D- und A-moll, wie dem C-dur-Quintett keineswegs ebenbürtig, weiſt das letztere Werk doch in dem quellenden melodiſchen Fluß, dem duftigen Helldunkel der Stimmung die poetiſche Beglaubigung ſeines Urſprungs auf. Hätte es Schubert ſelbſt der Oeffentlichkeit übergeben, ſo würden gewiß vielfältige Längen, Pleonasmen und Wiederholungen, die uns jetzt den Genuß einigermaßen verkümmern, verſchwunden ſein. Beſonders in den beiden erſten Sätzen thut der Trieb der einzelnen Tongebilde, in die Breite zu wuchern, wie das Paſſagen- und Figurenwerk, das ſie faſt überall ſchmarotzerhaft umrankt, der Geſammtwirkung Eintrag.

Der frühere Baßbuffo Ihres Kärnthnerthortheaters Hr. Hölzel veranſtaltete eine Matinée, in der er ſich als einen der Beſten in ſeinem Fach auswies. Zu bedauern war es, daß die Ungunſt der Verhältniſſe es ihm unmöglich machte, auf ſeinem eigentlichen Gebiet, der Bühne, dem Berliner Publikum gegenüberzutreten. Was er bot, (es beſtand zumeiſt in den harmloſen Kindern ſeiner eigenen Muſe) empfiehlt ſich durch die ſchätzenswertheſte muſikaliſche Sicherheit und durch ebenſo lebendigen wie ungezwungenen Ausdruck. Zum beſonderen Verdienſte gereichte es dem Sänger, daß die Behandlung jede Berührung mit dem gemein Poſſenhaften vermied. Selbſt bei den keckſten Ausbrüchen der Laune hatte man ſtets noch das Gefühl, in guter Geſellſchaft zu ſein.

Die Altiſtin Frl. Albertine Meyer, die ſchon vor einigen Jahren bei uns öffentlich aufgetreten, gab ein Konzert, um die Reſultate ihrer inzwiſchen in Paris und Italien gemachten Studien vorzulegen. Namentlich im tiefſten Bruſtregiſter zeichnet ſich der Ton durch ſeltene Kraft und Fülle aus, die Koloratur iſt mehr behend als korrekt, der Vortrag wirft verlangende Blicke nach der Bühne.

Das Münchener Hof- und Nationaltheater.

Jahresüberſicht.

1864—1865.

(Schluß.)

Fragen wir nach der Thätigkeit der Bühnenverwaltung in Bezug auf Novitäten und Reprisen, ſo haben wir uns betreffs der letzteren weit günſtiger auszuſprechen, als bezüglich der erſteren, beſonders wenn man den Blick auf das recitirende Drama richtet. Die Zahl der auf dieſem Gebiete gebrachten Neuigkeiten beläuft ſich allerdings auf ſechzehn, aber es befindet ſich darunter nur ein einziges Stück ernſter und höherer Richtung, nämlich H. Schmid's Trauerſpiel „Ludwig im Bart", welches im Ganzen drei Aufführungen erfahren hat. Alle übrigen fallen in die Kategorie der Luſtſpiele und Poſſen, und auch unter dieſen befindet ſich nur ein einziges den Abend füllendes Stück, nämlich Benedix's vier Mal über die Bühne gegangener „Doktor Trenwald". Jedenfalls iſt alſo die Bereicherung des Repertoirs in dieſem Betracht keine ſchwer in's Gewicht fallende geweſen, wenngleich ſich die Wahl zum Theil als eine für den Geſchmack des Publikums wohlberechnete erwieſen hat und einige von wirklich guter Anlage und durchgreifender Wirkung waren. Außer den beiden bereits genannten Stücken haben wir als Neuigkeiten

dieſer Gattung noch folgende zu nennen: „Herr Edgar“, Luſtſpiel von Wartenberg, „Rezept gegen Schwiegermütter“, Luſtſpiel nach dem Spaniſchen des Don Manuel Juan Diana (bekanntlich von König Ludwig I. in's Deutſche übertragen), „Gleich und gleich“, Luſtſpiel von Moritz Hartmann, „Sonntagsjäger“, Burleske mit Geſang von Kaliſch, Muſik von Conradi, „Sie hat ihr Herz entdeckt“, Luſtſpiel von W. M. v. Königswinter, „Die alte Dorothea“, Genrebild von Hahn, „Ausreden laſſen“, Luſtſpiel von Benedix, „Ein Maler-Atelier“, dramatiſches Genrebild von Friedr. Auguſt, „Ein Münchner Faſching vor dreihundert Jahren“, Schwank nach Heigel neu bearbeitet; „Steckenpferde“, Luſtſpiel von P. A. Wolff, „Wenn man ſeine Frau vernachläſſigt“, Luſtſpiel von Homburg, „Der verſiegelte Bürgermeiſter“, Poſſe von Raupach, „Junge Alte“ von Ch. Birchpfeiffer und „Ihr Taufſchein“ von Wichert. — Wie oft jede dieſer Neuigkeiten zur Aufführung gelangte, erhellt aus der früher gegebenen Geſammtüberſicht.

Auf dem Felde der Oper erhielten wir zwar nur zwei Novitäten, aber dafür waren ſie qualitativ um ſo bedeutender und haben allein mehr Kräfte in Bewegung geſetzt und mehr Senſation gemacht, als ſämmtliche Novitäten des recitirenden Drama's zuſammengenommen. Es waren R. Wagner's „Fliegender Holländer“ und „Triſtan und Iſolde“. Die Neuigkeiten des Ballets waren „Iſaura“, „Der Rekrut“ und „Zephyr und die Nymphen“, ſämmtlich von Golinelli. Bei ihrer und der beiden Opern Ausſtattung hat ſich insbeſondere auch die Kunſt der Dekorationsmalerei und was ſonſt zur äußeren Technik gehört im glänzendſten Lichte zu zeigen gewußt.

Eine weit umfangreichere und gleichmäßiger über alle Gebiete ſich erſtreckende Thätigkeit hat die Direktion in der Wiederaufnahme und Neueinſtudirung älterer Stücke entfaltet. Im Ganzen beträgt die Zahl der Repriſen 29, wovon 6 zum Trauerſpiel, 4 zum Schauſpiel, 14 zum Luſtſpiel und 5 zur Oper gehörten. — Die 6 Trauerſpiele waren: „Uriel Akoſta“, „Richard III.“ „Don Karlos“, „Torquato Taſſo“, „Antigone“ und „Wallenſtein's Tod“; die 4 Schauſpiele: „Ein Wintermärchen“, „Wallenſtein's Lager“, „Die Piccolomini“ und „Nathan der Weiſe“; die 14 Luſtſpiele oder Poſſen: „Das bemooſte Haupt“ und „Ein Luſtſpiel“ von Benedix, „Hans Jürge“ von Holtei, „Er iſt nicht eiferſüchtig“ von Elz, „Das letzte Mittel“ von Johanna Weißenthurn, „Michel Perrin“ und „Ein Herr und eine Dame“, „Chriſtoph und Renata“, „Feuer in der Mädchenſchule“, „Der Bräutigam aus Mexiko“ von Clauren, „Die Liebe im Eckhauſe“, „Von Sieben die Häßlichſte“ von Angely, „Tartüffe“ von Molière und „Das Urbild des Tartüffe“ von Gutzkow. Die neu eingeübten Opern beſtanden in „Zampa“ von Herold, „Der Waffenſchmied“ von Lortzing, „Der Dorfbarbier“ von Schenk, „Der Nordſtern“ von Meyerbeer und „Der Waſſerträger“ von Cherubini.

Im Durchſchnitt fanden, wie aus der Zahl der Wiederholungen hervorgeht, die Repriſen wie die Mehrzahl der Novitäten eine günſtige Aufnahme. Summa ſummarum erlebten die Novitäten 60, die Repriſen 73, alſo beide zuſammen genommen 133 Vorſtellungen, was etwa ein Drittel ſämmtlicher 390 über die Bühne gegangenen Darſtellungen ausmacht — ein Verhältniß, welches jedenfalls ein ſprechendes Zeugniß dafür ablegt, daß mit einer möglichſt geſteigerten Thätigkeit in der Bereicherung und Neubelebung des Repertoirs gute Reſultate zu erzielen ſind.

Wenden wir uns ſchließlich zu den Perſonalien, ſo iſt zunächſt mit Anerkennung auszuſprechen, daß das Fach der Charakterrollen und Intrigants durch Engagement des Hrn. Poſſart und das der jugendlichen Helden und Liebhaber durch Acquiſition des Hrn. Rhode eine Dank verdienende Bereicherung erfahren hat. Laſſen auch die Leiſtungen Beider noch Manches zu wünſchen übrig, indem jener nicht immer mit dem Charakteriſtiſchen das Schöne und dieſer nicht immer mit dem äußerlich Anſprechenden das tiefer Ergreifende zu vereinigen weiß, ſo haben ſie ſich doch bereits in verſchiedenen Partien recht tüchtig erwieſen und berechtigen bei ihrer Jugend und Strebſamkeit zu den beſten Hoffnungen. Auch in den Damen Brand und Brandt hat das Perſonal einen dem Bedürfniß entſprechenden Zuwachs erhalten, obſchon ſie Fr. Conſtanze Dahn und Fr. Dahn-Hausmann nicht in befriedigender Weiſe zu ergänzen vermögen. Hr. Rüthling, vorzugsweiſe als Held zweiten Ranges beſchäftigt, iſt keine üble Bühnenerſcheinung, muß aber auf die Ausbildung ſeiner Geſtikulation und Deklamation noch ſehr viel Fleiß verwenden.

Auch in dieſem Jahre wurden die Leiſtungen des ſtändigen Perſonals durch ein ſehr ausgedehntes und vielſeitiges Gaſtſpiel unterſtützt. Die Zahl der Gäſte belief ſich im Ganzen auf 17, von denen 9 im rezitirenden Drama, 8 in der Oper auftraten.

Die erſteren waren Fr. v. Bulyovsky, der ſpäter

Digitized by Google

engagirte Hr. Rhode aus Breslau, Frl. Meyer aus Königsberg, Fr. Goßmann, Frl. Janauſchek, Hr. Haniſch aus Leipzig, Hr. Liebe aus Breslau, Hr. Landvogt aus Berlin und Hr. Wünzer aus Zürich.

Fr. v. Bulyovsky trat im Ganzen 19 Mal in 15 verſchiedenen Rollen auf, nämlich als Eglantine, Widerſpänſtige, Maria Stuart, Deniſe, Adrienne Lecouvreur, Orſina, Vicomte v. Letorières, Julia, Judith (in „Uriel Akoſta“) Cäcilie (in „Er iſt nicht eiferſüchtig“), Baron in Waldhüll (2 Mal), Klärchen, Lady Milford (2 Mal), Gabriele v. Belle-Isle und Deborah. Fr. Goßmann produzirte ſich 14 Mal in zehn verſchiedenen Rollen, nämlich als Hermance, Marie (in „Feuer in der Mädchenſchule“ (2 Mal), Pariſer Taugenichts (2 Mal), Grille, Julie (in „Sie ſchreibt an ſich ſelbſt“ (2 Mal), Hedwig (in „Sie hat ihr Herz entdeckt“ (2 Mal), Röschen (in „Ein ſchöner Traum“), Suschen (in „Bräutigam aus Mexico“) und Agnes (in „Gänschen von Buchenau“). Frl. Janauſchek ſpielte zuſammen 29 Mal in 23 verſchiedenen Rollen, die wir größtentheils ſchon im Eingange dieſes Berichts genannt und hier nur durch Nachtrag der heiteren Partien (Gräfin Autreval und Hedwig im „Ball zu Ellerbrunn“) zu ergänzen haben. — Das Gaſtſpiel von Frl. Meyer beſchränkte ſich auf „Anna-Liſe“. Von den gaſtirenden Herren produzirte ſich Hr. Rhode 4 Mal (als Mortimer, Reinhold in „Badekuren“, Julius in „Sohn auf Reiſen“ und Hettore Gonzaga); Hr. Haniſch 1 Mal (als Marquis Poſa); Hr. Landvogt 4 Mal (als Marquis Poſa, Egmont, Harleigh und Uriel Akoſta) und Hr. Wünzer 3 Mal (als Karl Moor, Egmont und Schiller).

In der Oper gaſtirten Hr. Stalzenberg 1 Mal (als Lyanel in „Martha“), Hr. Simons aus Königsberg 4 Mal (als Zampa, Peter in „Czaar und Zimmermann“ und Jäger im „Nachtlager in Granada“); Hr. Richard aus Darmſtadt 4 Mal (als Eleazar, Tannhäuſer, Raoul und Fauſt); Hr. Réer aus Koburg 2 Mal (als Maſaniello und Manrico); Hr. Schnorr v. Carolsfeld aus Dresden 5 Mal (als George in „Die weiße Dame“, Tannhäuſer und Triſtan); Fr. Schnorr v. Carolsfeld 3 Mal (als Iſolde); Hr. Niemann aus Hannover 3 Mal (als Joſef, Johann von Leyden und Fauſt) und Hr. Rieſe aus Bremen (als Max).

Schließen wir unſeren Jahresbericht mit dem Wunſche, daß die lebhaftere Kraftentfaltung, welche unſer Bühnenleben unter günſtigen Auſpizien im verfloſſenen Jahre an den Tag gelegt hat, eine dauernde und prinzipielle werden und ſich mit gleicher Liebe und Sorgfalt über alle Kunſtzweige erſtrecken möge. Vor Allem wird man in's Auge faſſen müſſen, daß die echte Kunſt nur da wahrhaft gedeiht, wo es ſich die Pfleger und Leiter derſelben zur Aufgabe machen, nicht bloß die vorhandenen oder ſich zufällig darbietenden Mittel und Kräfte zu benutzen und auszubeuten, ſondern auch ſelbſt zu einer möglichſt vollkommenen Ausbildung der dramatiſchen Dichter und Künſtler, ſowie zu einer Emporziehung des Publikums beizutragen.

Neue Erſcheinungen

im Buch- und Muſikalienhandel.

F. G. Wenn ich vorerſt auf einige ſchon im Jahre 1863 erſchienene Bücher zurückgreife, ſo findet dies ſeine Erklärung darin, daß ich von Tag zu Tag hoffte, irgend einer meiner Kollegen aus Nord oder Süd würde ſich der ſchweren Arbeit unterziehen und den Inhalt fraglicher Werke näher in's Auge faſſen. Doch vergebens! Alle Zeitſchriften — wenigſtens die mir zu Geſichte kamen — hüllten ſich in tiefes Schweigen: ſei es nun, daß ihnen die Exiſtenz dieſer wichtigen Schriften nicht bekannt wurde, oder — aus Mitleid. So blieb mir denn nichts mehr übrig, als ſelbſt zur Feder zu greifen, denn ignorirt durften dieſe abſonderlichen Sprößlinge unſerer theoretiſchen Muſikliteratur ſchon aus höheren Intereſſen nicht werden, und Gnade für Recht ergehen zu laſſen, halte ich in ſolchen Fällen für ein ſehr großes Unrecht.

Der Verfertiger der Bücher iſt Hr. F. L. Schubert, und der Titel des erſten lautet:

„Vollſtändiges Wörterbuch für Pianoforteſpieler“ oder Erklärung der wichtigſten Kunſtausdrücke in der Technik und dem Vortrag beim Pianofarteſpiel, ſowie der Harmonielehre, der Kunſtformen und der üblichen Inſtrumente. Alphabetiſch zuſammengeſtellt von F. L. Schubert. Leipzig 1863. Verlag von Heinr. Matthes.

Der Verfaſſer iſt offenbar einer der gefährlichſten Feinde der Pianiſten, und um ſie gänzlich zu Grunde zu richten, hat er ſeine lexikographiſche Mordmaſchine auf das raffinirteſte eingerichtet. Hauptſächlich wirkt er mit drei Faktoren. Der erſte derſelben beſteht darin, daß er die Pianoforteſpieler durch die geringe Meinung, die er von ihren Kenntniſſen hegt, vor den Augen aller Welt zu blamiren ſucht: denn wenn die Klavierſpieler von alledem, was ihnen Hr. Schubert in ſeinem Lexikon auseinanderzuſetzen für nöthig hält, wirklich nichts wiſſen ſollten, dann würde im Vergleich zu ihnen der nächſtbeſte Tyroler Naturſänger als imponirender Polyhiſtor zu gelten haben. Man höre nur, was der boshafte Verfaſſer

den armen Pianoforte-Spielern Alles zu lehren beſtrebt iſt! So erklärt er ihnen unter Anderem S. 31:

„Klavier ſpielen nennt man die techniſche Behandlung des Klaviers oder des Pianofortes. Man ſagt daher auch Pianoforteſpieler oder Pianoforteſpiel".

„Klavierſchule iſt ein Lehrbuch für Klavier- oder Pianoforteſpiel".

„Klavierſtücke nennt man auch überhaupt die für das Pianoforte komponirten Soloſtücke".

S. 32: „Konzertgeber nennt man Denjenigen, welcher ein Konzert veranſtaltet und gewöhnlich dabei ſelbſt als Virtuos auftritt".

S. 52: „Fagottiſt heißt ein Fagottbläſer" und S. 86: „Neunachteltakt iſt die Taktart, in welcher jeder Takt die Geltung von neun Achteln hat".

Nun was ſagt der freundliche Leſer dazu? — und dennoch iſt das eben Mitgetheilte nur ein beſcheidener Bruchtheil jener pädagogiſchen Dolchſtöße, womit Hr. Schubert ſeine Feinde auf jeder Seite bedroht!

Das zweite der in Anwendung gebrachten Pianiſten-Vertilgungsmittel beſteht darin, daß er im Gegenſatze zu vorgenanntem Verfahren über Vieles hinweggeht, als hätte es nie exiſtirt: ſo verliert er über Dinge wie z. B. Hauptſatz, irregulärer Durchgang, Madrigal, Muſette, Partito, Quorten- und Quintenzirkel, Ricercare, Sonatenſatz u. ſ. w. keine Sylbe. Statt deſſen höhnt der ironiſche Verfaſſer ſeine Opfer mit Artikeln wie:

„Schwanengeſang nennt man die letzte Produktion eines bedeutenden Künſtlers" (S. 115) oder er foppt ſie in folgender Weiſe: Nach dem Artikel „Canon" ſtatt: „Canoniſche Fuge, ſ. Fuge". Schlägt man nun aber „Fuge" auf, ſo findet ſich von erſterer kein Sterbenswörtchen. Offenbar wollte es Hr. Schubert die Pianiſten nicht wiſſen laſſen, daß „Canon" und „canoniſche Fuge" identiſch iſt.

Die dritte Waffe unſeres Muſiktheoretikers iſt endlich die, daß er den Klavierſpielern die löcherlichſten Dinge aufzubinden ſucht. So beginnt gleich der erſte Artikel:

„A iſt der ſechſte Ton oder die ſechſte Tonſtufe der von Joſef Lozorino im 16. Jahrhundert eingeführten Tonfolge von C aus".

Wer iſt dieſer Lazarino, werden die erſtaunten Muſik-Hiſtoriker fragen? Sollte ihn wirklich erſt Hr. Schubert entdeckt haben, oder hat er vielleicht nur irgend einmal etwas über einen gewiſſen Zarlino gehört, aber nicht verſtanden? — Nein! diesmal würde man ihm Unrecht thun. Er ſchrieb das nur aus der Schilling'ſchen Encyklopädie ab (S. den Artikel Alphabet) oder auch aus der des Hrn. Ed. Bernsdorf, welcher die Mittheilung des erſtgenannten Werkes getreulich kopirte.

Das Nachfolgende iſt natürlich um kein Haar beſſer, wohl aber — weil es zum Theil näher liegende Fragen betrifft — um ſo bewundernswerther. Auch hier kann ich es mir nicht verſagen, eine kleine Blumenleſe zu geben, und ſollte ſie Hrn. Schubert kränken, ſo wird dieſes Malheur doch reichlich aufgewogen, wenn ſie dem einen oder anderen Leſer eine trübe Stunde ſollte aufheitern helfen. Alſo zur Sache!

S. 8: „Alla Capella, im Capellſtyle. Vokalchöre kirchlichen Inhalts im Alla Breve-Takt".

S. 18: „Basso continuo, gehender oder fortſchreitender Baß, zum Unterſchiede vom figurirten Baß".

S. 33 wird im Artikel „Conſonanz" auch die große Quarte als ſolche angeführt, und S. 114 heißt es „Alle drei c, auf welchen die drei C-Schlüſſel ihren Sitz haben, ſind dem Klange nach das kleine c." Speziell für uns Süddeutſche iſt es auch intereſſant die „Jodlerſylben" zu erfahren. Dieſe heißen nach Schubert (S. 70): „Ho di ridl didl du i da, oder dui o du adi, rallo, la, u. a." Es wäre freilich ſchlimm, wenn das die Pianoforteſpieler nicht wüßten!

Zum Schluſſe noch drei allerliebſte Kabinets Stücke:

S. 37 „Dekameron, Tagebuch; als Titel auf Muſikalien auch für Sammlung gebraucht." S. 49 „Enharmoniſch (vierteltönig)." S. 53 „Fiasko, Mißfallen. Man ſagt daher: Die Oper (oder ſonſt ein Stück) machte Fiasko, d. h. ſie viel (sic!) durch".

Warum iſt Hr. Schubert bei ſo entſchiedenem Berufe nicht lieber unter die Philologen gegangen? Doch nein! Er hätte Poet werden ſollen. Welch' großartige Naturanſchauung, welche Gedankenkühnheit liegt nicht z. B. in folgender Stelle, die ich der Einleitung zu einem andern Opus des Hrn. Schubert — „Die Hülfsmittel des muſikaliſchen Effekts" Leipzig, 1863 ebd. — entnehme: „Iſt der Berg, als Vergleich mit dem Kunſtgebäude, bis zur höchſten Spitze erklommen, ſo iſt an ein Höherſteigen nicht zu denken, und nur ein Toppen im Nebel denkbar, wodurch jedoch nur eine Verirrung in ein Labyrinth möglich iſt" (S. 4)! Dieſe „Hülfsmittel" ſind nichts weiter als ein über alle Begriffe jämmerliches Kompilatorium, und überraſchten uns nicht hie und da ſo intereſſante Stellen wie: „In der Lied- oder Tanzmelodie, welche die polyphoniſche Satzweiſe bedingen, kann die ausweichende Modulation keinen Boden finden, wenn das Ganze nicht unnatürlich und ſchwulſtig erſcheinen ſoll, da die Einfachheit der Melodie keine Veranlaſſung dazu gibt" — wahrlich es würde dieſe trübſelige Wanderung, die wir an der väterlich leitenden Hand des Hrn. Schubert durch die Gebiete der Melodie, Harmonie, verbotenen Fortſchreitungen, der Modulation und des Rhythmus zu machen haben, kaum auszuhalten ſein. Doch nun betreten wir eine äußerſt erheiternde Oaſe! Hr. Schubert erzählt uns von der „Bewegung", für welche er drei Hauptarten und ſechs „Abarten" kreirt. Als die drei erſteren führt er die bekannten Gattungen auf: die gerade, die entgegengeſetzte und die Seiten-Bewegung. Als Abarten hingegen gelten ihm die „gleiche", die „ungleiche", die „ſynkopirende", die „verrückte" (sic!), die „gehende", die „ſpringende" und die „Parallel-Bewegung". Die beigegebenen Charakteriſtiken der einzelnen Arten mögen die Freunde derartiger Komik auf S. 28 und 29 ſelbſt nachleſen. Augenſcheinlich geſchah die ganze Konfuſion dadurch, daß unſer Theoretiker das für die abſolute Bewegung einer einzigen Stimme Giltige von jenen Geſetzen, die aus zwei gleichzeitig ſich bewegenden Stimmen in räumlicher und zeitlicher Beziehung abzuleiten ſind, nicht zu ſcheiden vermochte.

Nach dem nun folgenden von der Charakteriſtik der Tonarten handelnden Abſchnitt föhrt Hr. Schubert S. 35 fort:

„Die Wahl einer Tonart hat auch öfters Einfluß auf den Charakter eines Tonſtückes, worin ein beſtimmter Affekt oder Ausdruck, deſſen Bedeutſamkeit ſich darin offenbart, daß dem Tonſtücke eine Idee zu Grunde liegt: Freude, Trauer, Scherz, Ernſt, Ruhe oder Erregtheit, Sehnſucht, Liebe, Humor u. ſ. w., in dem individuellen Stoffe, dem Geſetze der Schönheit gemäß, klar und beſtimmt ſich ausſpricht". In dieſer ſchauerlichen Weiſe geht es dann weiter, bis wir bei der „Formenlehre" erfahren, daß „das Adagio oder Andante, überhaupt der langſame Satz in einer Symphonie oder Sonate ebenfalls die zweitheilige Form" habe. (S. 45). Weiterhin theilt uns der geſchichtskundige Verfaſſer mit, daß die Suite von der Sonate verdrängt worden ſei. Aber durch wen? Nach der Anſicht Schubert's durch keinen anderen als den im Jahre 1722 ſeitig entſchloſenen Johannes Kuhnau, Bach's Nachfolger an der Thomaskirche zu Leipzig". Wer das nicht glaubt, kann es gedruckt leſen auf S. 56.

Aus dem nun folgenden Abſchnitt über ſtrengen und freien Styl ſei nur ein einziges Novum hervorgehoben, deſſen Eigenthumsrecht gleichfalls Hrn. Schubert ſchwerlich ſtreitig gemacht werden kann: er verſichert uns nämlich, daß Beethoven im Finale der C-moll-Symphonie die „Fugenform" benützt habe!

Die drei letzten Kapitel handeln von Inſtrumentirung, Vokalmuſik und Vortrag, und reihen ſich dem Vorhergegangenen vollkommen ebenbürtig an.

„Die letzten vier Noten der achttaktigen Periode werden — — — von bloßen Blasinſtrumenten wiederholt". Das war das Erſte, was mir beim Aufſchlagen eines anderen Opuskulums — „Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmter Meiſter ꝛc." — in die Augen fiel. Einige weitere Stellen ähnlichen Kalibers rieſen ſofort in mir die moraliſche Ueberzeugung wach, daß auch dieſes Werk aus der Fabrik des Hrn. Schubert ſtamme: dieſelbe bedenkliche Sympathie für kompilatoriſches Verfahren, der nämliche Miesnik-Styl, gleichwie in den anderen Werken ſo auch hier der altmodiſche Ausdruck „Präparation" für Gang oder Ueberleitung, derſelbe Verleger und abermals das fruchtbare Jahr 1863. Doch in holder Verſchämtheit hat ſich Schubert diesmal als ein Herr „von Dürenberg" maskirt und nur die vorgeſetzten „F. L. S." ſollen die Freunde über den bürgerlichen Namen des Verfaſſers aufklären. Da übrigens dieſer Hr. von Dürenberg ſchon in Nr. 39 (Jahrgang X) der „Recenſianen" nach Gebühr abgewandelt wurde, halte ich jedes weitere Wort für überflüſſig. Nach Jahrzehnten aber werden die vorgenannten drei Werke ſehr geſucht werden. Wird man ſie auch nicht in Bibliotheken ſtellen, ſo dürfen ſie doch in keiner kulturhiſtoriſchen Sammlung fehlen, um zu zeigen, wie tief im neunzehnten Jahrhundert die theoretiſche Muſikliteratur durch die Betriebſamkeit unberufner Skribenten herabſinken konnte.

Damit ich aber nicht mit einer Diſſonanz ſchließe, möchte ich noch auf eine Veröffentlichung hinweiſen, welche uns für die eben betrachtete Nachtſeite der literariſchen Induſtrie vollkommen entſchädigt:

Mozart's Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. Salzburg. Verlag der Mayr'ſchen Buchhandlung 1865.

Mozart's Briefe vollſtändig und als für ſich beſtehendes Buch erſcheinen zu laſſen, war eine recht glückliche Idee. Wir erhalten hiedurch nicht allein von des Meiſters Dichten und Trachten einen viel lebendigeren und beſtimmteren Eindruck, als dies bisher der Fall ſein konnte, ſondern auch dem Bibliographen wird das Werk willkommen ſein, inſofern es da und dort zur Berichtigung bisheriger Annahmen beiträgt. „Man wird" — ſagt hierüber der Herausgeber in der Vorrede — „durch die vollſtändige Wiedergabe der Briefe" — — — „manche ergänzende Züge aus des Meiſters Leben und vor Allem mancherlei Nachrichten über Entſtehung und Herausgabe ſeiner Werke finden, die wohl zu einzelnen Ergänzungen und Berichtigungen in Köchel's chronologiſch thematiſchem Verzeichniſſe ꝛc. führen können".

Iſt dieſe Briefſammlung ſchon jetzt ein unentbehrliches Supplement zur Biographie Mozart's — ſei ſie nun von wem immer — ſo wird dies nach dem Erſcheinen der in Vorbereitung begriffenen Volksausgabe von Otto Jahn's „Mozart" in noch erhöhterem Maße der Fall ſein. Zu dieſem Zwecke ſoll nämlich das Jahn'ſche Werk auf einen einzigen Band reduzirt werden. Um dies aber zu ermöglichen, wird zunächſt alles dem rein Biographiſchen ferner Liegende, wie muſikaliſche Analyſen und kunſtgeſchichtliche Exkurſe, auf ein Minimum zu beſchränken ſein. Das Gleiche gilt wohl auch von den Briefen, die jetzt, nachdem wir das Buch Nohl's beſitzen, in fragmentariſcher Wiedergabe nur geringen Werth beanſpruchen könnten.

Korreſpondenz-Nachrichten.

F. Prag. (Gaſtſpiele. Frl. Gallmeyer. Repertoir.) Während Oper und Schauſpiel bei uns friedlich ruhen, florirt zum Vergnügen des Publikums die Poſſe. Freilich läßt ſich die allgemeine Apathie gegen die Oper vollkommen durch die mangelhafte Beſetzung von Hauptfächern und durch das in Folge des Abganges eines Heldentenors ſterile Repertoir erklären; dagegen verdiente unſer Luſtſpiel, das neuerdings durch Hrn. Oberländer ein noch glänzenderes Relief erhielt, wohl größere Beachtung, als es bei Vorſtellungen wie „Liebesprotokoll" oder „Tartüffe" fand. Hrn. Aſcher's Leiſtungen, welche, wenn auch nicht immer maßvoll, ſich doch ſtets über dem Niveau des Niedrig-Komiſchen halten, mußten nach den ſtark kolorirten Figuren des Hrn. Knaack viel von ihrer ſonſtigen Wirkung einbüßen, gleichwohl fanden jedesmal zwei ſeiner zur Bonhommie hinneigenden Geſtalten ungetheilten Beifall, nämlich ſein Vatter in „Der Präſident" und Wieſel in „Vier Uhr Morgens". Auch neue Rollen hat Hr. Aſcher und zwar den Miniſter Kaunitz in „Ein Wort an den Miniſter", von wahrhuender Einfachheit, dann den Profeſſor in der „Hochzeitsreiſe", mit kaum merklichen komiſchen Zügen, darum minder wirkſam; auch brachte er zwei Novitäten, eine ganz werthloſe, Grandjean's Poſſe „Er kann nicht leſen",

Digitized by Google

dann eine, die wenigſtens omüſant iſt und Hrn. Aſcher Gelegenheit zur ergötzlichen Darſtellung eines jungen Ehemannes gibt, der noch ſchwache Stunden hat, nämlich das Luſtſpiel „Der letzte dumme Streich“ von Görner. Entſchiedenes Glück hatte bei dem Publikum Frl. Gallmeyer, welche vom 20. Juli bis 3. Auguſt neun Mal mit immer größerem Erfolge und unter geſteigerter Theilnahme auftrat. Ihr letztes Auftreten in „Fäuſtling und Margreth'l“ fond das Neuſtädter Theater gedrängt voll, und Frl. Gallmeyer mußte verſprechen, im September wieder zu kommen. Was ihr zu ſolchen Erfolgen verholf, war ihre unſtreitig ſeltene Begabung, dann die Wahrnehmung, daß ſie beſſer war, als ihr Ruf. Vielleicht mäßigte ſie ſich abſichtlich, genug wir konſtatiren, daß ſie im Ganzen den Eindruck einer talentvollen Lokalſängerin machte, welche die Natürlichkeit und Unbefangenheit aufs höchſte ausgebildet hat, aber die Grenzen wohl kennt, welche ſie einem ernſteren und ſtrengeren Publikum gegenüber einzuhalten hat. Nicht in allen Stücken war ſie gleich gut, und es läßt ſich ein ſcharfer Unterſchied machen zwiſchen Rollen, welche Frl. Gallmeyer zuſagen oder nicht. Wo ihr ein Spielraum geboten iſt, ihre Perſönlichkeit ſelbſt hervortreten zu laſſen, ſei es durch Anſpielungen auf ſich, improviſirte Stellen oder parodirende Bemerkungen, da wirkt ſie entſchieden und weiß alle ihre Vorzüge geltend zu machen, namentlich ihren Kouplevortrag, ihre unverwüſtliche Natürlichkeit und ihr bezeichnendes Mienenſpiel. Solche Rollen waren die Roſa in „Die leichte Perſon“, die Fanny in „Lokalſängerin und Poſtillon“, wo ſie im 2. Akte eigene biographiſche Fragmente bot, und Arabella in „Wiener G'ſchichten“. Gilt es aber, eine Figur objektiv hinzuſtellen, mit völliger Abſtraktion von ſich ſelbſt ohne Zuthaten, dann fühlt ſie ſich beengt, läßt ſich gehen und ihre ganze Darſtellung erſcheint matt. So haben wir Thereſe Krones und das Nandl ſelbſt von minder begabten Lokalſängerinnen viel charakteriſtiſcher geſehen, als von Frl. Gallmeyer. Ihr Rollenkreis iſt demnach ein beſchränkter. Zu verlangen, ſie möge ihre Sphäre verlaſſen, ihre eigenthümlichen Scherze aufgeben, hieße nur, ſie ihres eigentlich feſſelnden Weſens berauben. Wir zählen dahin auch den berüchtigten Kankan, der immer ſtürmiſchen Anklang fond und jedesmal das Verlangen nach Wiederholung erregte. Ihre improviſirten Einſchiebſel waren allerdings oft mehr ſtörend; ſie verwirrte dadurch noch mehr unſer ohnedies zerfahrenes Poſſen-Enſemble. Die zwei Novitäten, die ſie brachte, ſind ohne beſonderen Werth; Offenbach's Burleske „Die Kunſtreiterin“ iſt geſchmacklos und wird überdies hier nicht gelungen dargeſtellt, ſie mißfiel entſchieden; minder Hopp's Parodie-Burleske „Fäuſtling und Margreth'l“. Text und Muſik dieſes Werk's ſind beide zu ernſt, ſind beide viel zu wenig auf ihre Aufgabe, zu parodiren, eingegangen; einige Späßchen und die nur ſelten variirte Gounod'ſche Muſik ſind das einzige Gute. — Bezüglich unſerer Oper wäre es endlich Zeit, der ſchon bedenklichen Miſère ein Ende zu machen! Jetzt herrſcht ein langſames Dahinſiechen, das Niemanden freuen kann. Die Direktion führt eine Reihe von Opern auf, wo der Heldentenor nicht beſchäftigt iſt; ſo brachte der Monat Juli: „Luſtige Weiber“, „Dinorah“, „Fauſt“, „Rigoletto“, „Hochzeit des Figaro“, „Lukretia“, „Norma“, noch dazu in ſchwachen Aufführungen, ſo daß z. B. der Landesausſchuß wegen der ſchablonenhaften Vorſtellung des „Figaro“ der Direktion mit der Entziehung der Subvention drohte. Würde dieſen Verhältniſſen nicht bald abgeholfen, ſo könnte das böhmiſche Theater, welches nunmehr in Hen. Thomé von 1. September einen unternehmenden Direktor beſitzt, uns leicht eine gefährliche Konkurrenz bieten In „Dinorah“, „Fauſt“, „Rigoletto“ und „Figaro“ gaſtirte Frl. Klettner aus Stuttgart, eine ganz achtbare Koloraturſängerin, mit hübſchen angenehmen Stimm-Mitteln, ganz reiner und geſchmackvoller Koloratur und einem netten, wiewohl zu kindlichen Spiel. Sie gefiel durchaus am meiſten als Dinorah. Ihr Gaſtſpiel wurde plötzlich abgebrochen. Demnächſt gaſtirt die Tänzerin Frl. Bogdanoff, und für das Soubrettenfach debütirt im „Freiſchütz“ Frl. Müller-Brühl.

Kleine Chronik.

Hamburg's Thalia-Theater iſt mit zwei Luſtſpielen und einem Schwank wieder eröffnet worden. Man gab: „Nur ein Band“ von Görner, „Die Virtuoſen“ von Bauernfeld und zum Schluß „Hohe Gäſte“ von Belly und Henrion. Faſt ſämmtliche Darſteller wurden bei ihrem Erſcheinen freundlich begrüßt, am lebhafteſten Frl. Schneeberger und Hr. Hüdner.

In **Wiesbaden** iſt Hr. v. Bequignolles, bisher in Breslau, als Dramaturg und Oberregiſſeur engagirt worden.

In **Breslau** haben die Interims-Vorſtellungen der Mitglieder des abgebrannten Stadttheaters im Zirkus Kärger begonnen. Einer Ouverture, komponirt von Wichtl, und einem Prologe, verfaßt von Hrn. Finkenſtein, geſprochen von Hen. Rieger, folgte Roupach's altes Luſtſpiel „Die Lebensmüden“. — Der zum Theater hergerichtete Zirkus ſoll ſich ganz ſtattlich präſentiren. Dekorationen hat u. A. auch der Herzog von Braunſchweig aus ſeinem Hoftheater in Sibyllenort der Unternehmung geliehen.

Wieder ein Kindertheater! — In Dresden ſoll Fr. Neumüller, Gattin des Direktors des ſogenannten zweiten Theaters die Konzeſſion zu einem „Eleven-Theater“ erhalten haben, welches im Oktober eröffnet werden ſoll.

In **Lemberg** mußte Hr. Schmidts von der Direktion des Theaters zurücktreten. Mit der zeitweiligen techniſch-artiſtiſchen Leitung iſt der Regiſſeur Hr. Leo Hurſt von der Statthalterei betraut worden.

Weilen's „Edda“ iſt unlängſt zum erſten Male in Linz gegeben worden. Frl. Chriſt, vom Theater an der Wien, gaſtirte in der Titelrolle.

Hr. Johann Anderle, Vater Alois Ander's iſt in Jamnitz in Möhren, 78 Jahre alt, geſtorben. Er war ein tüchtiger Muſiker, guter Organiſt, und der erſte Lehrer ſeines berühmten Sohnes.

Lokales.

Die Burgtheater-Saison begann am 16. mit „Wilhelm Tell", Melchthal und Rudenz waren durch die HH. Kraſtel und Hartmann neubeſetzt. Sämmtliche Darſteller wurden, wie es die Burgtheoter-Sitte mit ſich bringt, vom Publikum auf's freundlichſte begrüßt. Bis auf Frl. Wolter, die noch in Paris weilt, und Hrn. La Roche, der ſeine Kur in Gmunden nicht beendet hat, iſt das Perſonal vollſtändig; Frl. Grafenberg ſteht noch immer (ſeit Neujohr) auf der Krankenliſte. — In Bezug auf Frl. Schneeberger, deren boldiges Engagment durch den Tod der Frl. Mathes ſo nothwendig geworden iſt, meldet die „Wiener Abend-Poſt", es „werde an Bemühungen, die Verpflichtungen in Hamburg zu löſen nicht fehlen, poſitive Unterhandlungen hätten jedoch in der jüngſten Zeit nicht geſchwebt". Welch' ein prächtiger offizieller Nebel herrſcht in dieſer ſich ſelbſt widerſprechenden Notiz. — Die erſten Novitäten der Saiſon ſollen „Um die Krone" von Putlitz und „Die Heimlehr" von Weilen ſein.

Frl. Mathilde Wildauer, welche in der verfloſſenen Saiſon beim Burgtheater in Penſion getreten iſt, hatte an genannter Bühne ihren erſten theatraliſchen Verſuch „gewagt" am 1. April 1834 als Suſette in den „Roſen des Herrn von Malesherbes". Am Theaterzettel ſtand ſie als „Schülerin des Hrn. Müller, penſ. großherz. badiſcher Hofſchauſpieler" Ihr zweites Debüt war am 23. Mai das Suschen im „Bräutigom aus Mexilo" und dos dritte om 14. Juni die Gurli in den „Indianern in Eugland". Ihre drei Antrittsrollen als engagirtes Milglied waren im ſelben Jahr am 24. Juni eine Wiederholung des Suschen, am 27. die Titelrolle in der Kotzebue'ſchen Idylle „Marie" und am 18. Auguſt die Sibylle in der „Schule der Frauen". Ihre fernere Ausbildung verdankt Frl. Wildauer der Fr. Koderwein, Mutter der Fr. Fichtner. Ihr letztes Auftreten am Burgtheater war am 29. Auguſt 1863 als Nandl im „Verſprechen hinterm Herd".

Hr. Gunz beſchloß geſtern ſein Gaſtſpiel als Belmonte, welcher abermals die „Wirthſchaft" in unſerm Operntheater ins ſchönſte Licht geſtellt hat. Er wor über einen Monat hier und kam nur ſieben Mal zum Auftreten, darunter zwei Mal als Arnold, eine Partie, die ihm nicht zuſagt; hingegen wurden Tamino und Floreſtan, die zu ſeinen beſten Rollen zählen, während dieſer Zeit von Hrn. Walter geſungen; der „Poſtillon", „Fra Diavolo" u. ſ. w. konnten nicht „herausgebracht" werden, und die „Entführung" konnte nur mit der „äußerſten Anſtrengung" für die zwei letzten Abende ſeines hieſigen Aufentholtes möglich gemacht werden.

In der „Afrikanerin" ſoll der „Neuen Preſſe" zufolge, Frl. Bettelheim die Titelrolle ſingen. Wir würden dies im Intereſſe der jungen Künſtlerin lebhaft bedauern, denn wenn ihr die Partie auch noch ſo ſehr „zurecht gelegt" wird, ſo dürfte ſie ihr doch ſelbſt dann noch zu hoch ſein und Frl. Bettelheim würde ein ſolches Hinaufforciren und Ueberanſtrengen der Stimme mit dem Verluſte ihrer herrlichen Tiefe und Mittellage bezahlen müſſen. Seit der Fides hat ohnehin die Stimme ſchon etwas gelitten: alſo Vorſicht.

Im Operntheater ging vorgeſtern Mozart's „Entführung aus dem Serail" neu einſtudirt in Szene und zwar mit leidlichem Erfolg. Die HH. Erl und Koch waren von früher her im Beſitze ihrer Rollen geblieben; alle andern Partien waren neu beſetzt mit den Damen Murska und Pappenheim und den HH. Gunz (als Gaſt) und Rokitansky.

Das zweite Volkskonzert hat am 13. vom ſchönſten Wetter begünſtigt im Prater ſtattgefunden. Der Platz hiezu iſt in jeder Beziehung ſo gut gewählt wie nur möglich. Alles Zarte, Reine, Milde wirkt in erfreulicher Weiſe; weit weniger das Kräftige, Heroiſche. Das Programm war wieder recht geſchickt, dem Zwecke eines Volkskonzertes entſprechend, zuſammengeſetzt. Die Schlachthymne aus Wagner's „Rienzi" iſt bekanntlich effektvoll aber trivial, in Meyerbeer'ſcher Manier gemocht. Nach Rubinſtein's „Kriegslied" ſchämten wir uns für den Komponiſten, daß er ſo ſchales Zeug in die Welt ſetzte. Der humoriſtiſche Chor von Koch iſt geſchickt zuſammengeſetzt und recht wirkſam. Den meiſten Beifall fanden wieder die Volkslieder aus Kärnthen und die Orcheſterſtücke aus dem „Sommernachtstraum". Die Aufführung unter Herbeck war eine vorzügliche, der Beſuch jedoch ein verhältnißmäßig ſchwacher.

Der „Zwiſchen-Akt" erſcheint ſeit 16. d. M. in kleinerem Format und ſorgfältigerer Ausſtattung. Wenn er auch nur die Hälfte von dem hält, was er in ſeinem „An unſere geehrten Leſer" verſpricht, — und daß es ihm an guten Willen nicht fehlt, davon ſind wir überzeugt, — ſo zweifeln wir nicht, daß das Blatt mit mehr Erfolg als bisher gegen das unvernünftige Theaterzettel-Monopol, wird anlämpfen lönneu. Von den „ausführlichen Referoten", die verſprochen werden, dürfte der geſchätzte „Zwiſchen-Akt" wohl baldigſt wieder zu den ſeinem Wirkungskreiſe viel entſprechenderen „kurzen Notizen" zurückkehren. Dagegen halten wir die Zuſammenſtellung der verſchiedenen Journalſtimmen über Novitäten ꝛc. für ſehr wünſchenswerth. Noch möchten wir den „Zwiſchen-Akt" auf einige kleine Lücken aufmerkſam machen: So fehlt das Programm der Singſpielhalle, welches mit voller Berechtigung vom Publikum verlangt werden kann; dann ſollte die Angobe der Vorſtellungen für den nächſten Abend in allen Theatern eine ſtehende Rubrik bilden. Auch ſollte für eine größere Auflage an Sonntagen und bei Aufführungen neuer Stücke geſorgt werden. Gewöhnlich iſt ſchon eine halbe Stunde vor Beginu der Vorſtellung kein „Zwiſchen-Akt" mehr zu finden.

Die „Eſelshaut", welche am 22. zum erſten Male an der Wien in Scene gehen ſoll, wird bereits ſeit einer Woche in der marktſchreieriſchſten Weiſe angekündigt. Es fehlt nur noch, daß Hr. Strampfer zu den Rieſen-Anſchlagzettel mit Illuſtrationen, am Tage der Aufführung einen Bajazzo mit einer Trommel an den Eingang des Theaters hinſtellt, welcher dem Publilum ſeine „Eſelshaut" anrühmt und dasſelbe ins Theater treibt.

Briefkaſten der Redaktion. 12.—18. Auguſt: F. L. N. in Frankfurt a. M., P in Prag: Erhalten N in Dresden: Ihrem Wunſche wird nächſtens entſprochen werden

Redaktion, Druck und Verlog von J. Löwenthal.

№ 34.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

26. Auguſt. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Dramatiſche Spiele der Azteken. Mitgetheilt von F. Lichterfeld. — Sebaſtian Bach. Von K. v. Bruyck. 1 (Fortſetzung). — Dramatiſche Literatur (Duik). Beſprochen von K. Lemcke. — Das erſte deutſche Sängerbundesfeſt in Dresden. — Prager Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Saiſonbeginn). Operntheater („Die Entführung aus dem Serail"). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Frankfurt a. M.). — Lokales.

Dramatiſche Spiele der Azteken.

Mitgetheilt von F. Lichterfeld.

Daß drei amerikaniſche Völkerſchaften, die Peruaner, Muyscaner in dem heutigen Neu-Granada, und die Mexikaner bereits Jahrhunderte vor der ſpaniſchen Okkupation auf einer Stufe der Civiliſation angelangt waren, welche diejenige aller anderen Stämme in den beiden Hälften Amerika's weit überragte, iſt eine allgemein bekannte, wenn auch genetiſch noch nicht aufgeklärte Thatſache.

Vergleicht man Einrichtungen, Gebräuche, Zeremonien und Religion obiger Völkerſchaften, die unter ſich in keinem Verkehr ſtanden, mit denen verſchiedener aſiatiſcher Völker, ſo erſcheint es faſt zweifellos, daß die Gründer jener Staaten, die „Sonnenkinder" Manco, Capac, Bohiea und der ſpäter von den Mexikanern als Gott verehrte Quetzalcoatl ihren Weg nach Süd- und Zentralamerika aus China, Japan oder anderen oſtaſiatiſchen Ländern gefunden haben.

Wie dem aber auch ſei, daß die Dynaſtien der Sonnenkinder ſich durch Kunſt und Wiſſenſchaft ausgezeichnet haben, iſt thatſächlich erwieſen.

Vor der Eroberung durch die Spanier erhielten ſich die Erinnerungen unter den Eingeborenen, in Ermangelung einer Schriftſprache, durch Bilderſchriften, Bauwerke und Tradition. Die erſten Miſſionäre vernichteten theils aus Fanatismus und Aberglauben, was ſie für Machwerke des hölliſchen Feindes hielten, theils aus Politik, was den Indianer an ſeine Vergangenheit erinnern konnte. Erſt als der blinde Eifer dieſer chriſtlichen Vandalen verraucht war, ſuchten Vicekönige und Mönche in der Aſche nach den Ueberbleibſeln peruaniſcher und aztekiſcher Bildung, und ermunterten beſonders die Nachkommen fürſtlicher Geſchlechter, die Geſchichte ihrer Vorfahren, die Poeſien ihres Volkes zuſammenzuſtellen.

Dieſen Aufzeichnungen verdanken wir unter Anderem auch das in Nr. 2 dieſer Blätter ſkizzirte altperuaniſche Trauerſpiel „Ollantay".

Ein mexikaniſches Drama iſt zur Zeit nicht bekannt. Daß die Azteken übrigens Bühnen und ſceniſche Spiele hatten, ſteht geſchichtlich und thatſächlich feſt.

Ihr Theater war eine unbedachte Erhöhung in quadratiſcher Form, entweder auf dem Marktplatz oder im inneren Vorhof ihrer Tempel. Die zur Aufführung ſceniſcher Spiele dienende Bühne Tlalteloico beſtand nach Cortez aus einem 12 Fuß hohen und 30 Schritt im Geviert haltenden Erdwall auf dem Marktplatz; und aus Acoſta's Mittheilungen über die zu Cholula gefeierten Spiele geht die Vermuthung hervor, daß die aztekiſche Bühne ſchon vor der Ankunft der Spanier im Dienſte der Prieſter ſtand, die auf ihr die Myſterien der Religion in populärer Darſtellung zur Aufführung brachten. „Im Vorhofe des Quetzalcoatl-Tempels zu Cholula", ſagt Acoſta, befand ſich eine etwa 30 Fuß im Geviert haltende niedrige Bühne, welche ſorgfältig gemacht und mit Zweigen, Blumenkränzen, Federn, Vögeln und andern Thieren geſchmückt war. Hier verſammelten ſich die Einwohner am Nachmittag. Die Vorſtellung begann damit, daß Schauſpieler auftraten, welche Taubſtumme

Gichtbrüchige, Lahme, Blinde und andere auf der Wallfahrt nach dem Tempel des Quetzalcoatl begriffene Bresthafte darstellten, und durch die burleske Manier, in der sie einander ihre Leiden klagten, die Zuschauer zum Lachen brachten. Der Taube antwortete stets verkehrt; der Schwindsüchtige verfiel in seinen Husten, wenn er sprechen wollte oder sollte; der Lahme humpelte; der Blinde wurde angeführt; kurz alle suchten das Gebrechen von der lächerlichsten Seite darzustellen. Nachdem diese abgetreten, erschienen andere Schauspieler auf der Bühne in den Masken der verschiedensten Thiere, als Käfer, Kröten, Eidechsen, und rühmten wetteifernd ihre Schönheiten, Vorzüge und Vortheile. Dabei mußten die Schauspieler die Eigenthümlichkeiten der Thiere, die sie spielten, getreu wiedergeben, wofür sie auf den Beifall des Publikums sicher zählen durften. Darauf erschienen auf dem Schauplatz die Tempelschüler mit Schmetterlingsflügeln und bunten Papageilarven, erkletterten zu diesem Zweck aufgestellte Bäume, neckten und verhöhnten einander, bis zuletzt ein Priester auftrat und den Streit schlichtete, indem er Lob und Tadel unter sie vertheilte. Zuletzt traten alle Akteurs auf die Bühne und mit einem Maskentanz endete die Vorstellung, deren Eingang die Erlösung der Menschheit durch Quetzalcoatl symbolisch darstellt."

Sebastian Bach.

1. Johann Sebastian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.

2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von **Karl van Bruyck**.

I.

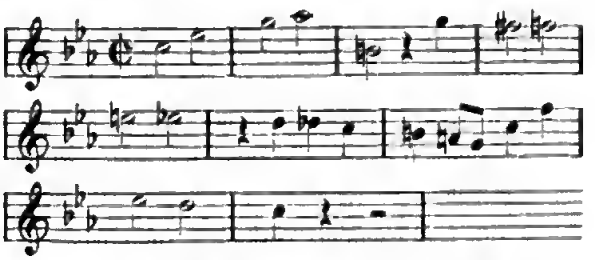
(Fortsetzung.)

Wenn bei einem Geiste, wie dem Goethe'schen, die unendliche Vielseitigkeit in Erstaunen setzt, mit welcher er in langer Wirksamkeit sich fast über alle Sphären menschlichen Strebens verbreitet, so hat man in Geistern von der Art und Weise des Bach'schen wieder die unermeßliche Energie zu bewundern, mit welcher sie sich ganz und gar in eine, ihnen freilich durch höchste Naturanlage völlig homogene, durch Erziehung und Verhältnisse von frühester Kindheit an nahegelegte Sphäre vertiefen, so daß für sie gewissermaßen die ganze übrige Welt mit allen ihren inneren und äußeren Beziehungen nicht vorhanden zu sein scheint. Nur durch solche absolute Konzentration konnte freilich Bach werden, was er geworden ist, und wir müssen allerdings hinzusetzen, daß das Höchste in aller Kunst und Wissenschaft nur auf diesem Wege erreicht wird. Doch hängt andererseits auch mit eben diesem Umstande (wie in anderer Weise auch bei Beethoven) Bach's überwiegendes Streben nach dem Gigantischen zusammen, da die eigentlichste Heimat der Kunst als solcher freilich immer die heitere Region des Schönen bleibt, die nicht so sehr unser Staunen herausfordert, als uns in den Zustand ruhiger Kontemplation versetzt. Ist es doch so charakteristisch und für den Unterschied der Persönlichkeit, wie der Zeit so bezeichnend, daß Goethe in den Gesprächen mit Eckermann von sich sagen konnte, es sei doch eigen, daß sich unter seinen so zahlreichen Gedichten kaum ein einziges finden würde, welches in ein evangelisches Gesangbuch paßte, während man von Bach, als Gesangkomponisten beinahe das Gegentheil sagen könnte, wenn auch nicht in des Wortes engstem Sinne. — Von der riesenhaften Schnellkraft des musikalischen Geistes, der in Bach lebte und jede seiner Fibern in Bewegung setzte, mag es eine Vorstellung erwecken, wenn wir Seite 295 des 1. Bandes über sein Spiel auf der Orgel (nach einem Berichte Forkel's und Siebigke's) lesen: „Neben der besonderen Art, die getheilte Harmonie zur Geltung zu bringen, bediente sich Bach nach außerdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauche nur wenige Orgelspieler etwas wissen. Er gab mit dem Pedale nicht blaß Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte oft eine förmliche Baßmelodie mit seinen Füßen, die oft so beschaffen war, daß mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde. Seine Füße mußten jedes Thema, jeden Gang der Hände auf das genaueste nachahmen. Nicht ein Vorschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen. Er machte mit beiden Füßen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müßig waren". Liest man dieß, so erkennt man freilich, wie in einer wunderbaren Organisation die Natur sich gleichsam selbst ein Instrument bereitet

hatte, um eine Seite ihres Weſens (da wir ja die Wirkungsweiſe des menſchlichen Geiſtes nur als einen Theil der allgemeinen Natur, als deren letzte, feinſte Ausſtrömung unter den uns bekannten zu faſſen vermögen) zur vollkommenen, höchſten Erſcheinung zu bringen; denn bloßes Talent und Fleiß, auch der allergrößte hätten nimmermehr ſolche Wunderleiſtungen ermöglicht. Und Seite 297 heißt es eben da über ſeine Fertigkeit im Extemporiren: „Wenn S. Bach außer den gottesdienſtlichen Verrichtungen ſich an die Orgel ſetzte, wozu er ſehr oft durch Freunde aufgefordert wurde, ſo wählte er ſich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelſtücken ſo aus, daß es ſtets ſein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen geſpielt hatte. Zuerſt gebrauchte er das Thema zu einem Vorſpiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erſchien ſeine Kunſt des Regiſtrirens für ein Trio, ein Quatuor u. ſ. w., immer über dasſelbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um deſſen Melodie wiederum das erſte Thema in drei oder vier verſchiedenen Stimmen auf die mannifaltigſte Art herum ſpielte. Endlich wurde der Beſchluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erſten Thema's herrſchte, oder noch eines oder auch nach Beſchaffenheit desſelben zwei andere beigemiſcht wurden"! Einem ſolchen Berichte gegenüber muß, glauben wir, auch den Geſchickteſten, Gewandteſten, welche ſich etwa noch unter den neueren Meiſtern in dieſer Kunſt finden mögen, zu Muth werden, wie wenn wir in der Paläontologie von gewiſſen ſeltſamen Organismen früherer Geſchlechter leſen, von welchen ſich in der gegenwärtigen Erdperiode keine oder nur eine ſchwache Spur mehr findet.

Wenn übrigens Hr. Geheimrath Bitter in Abrede ſtellen will, daß dieſes gigantiſche Kraftgefühl, dieſes rieſenhafte Vermögen Bach oft verleitet hat, der Natur der menſchlichen Stimme Gewalt anzuthun, ſowie auch die natürlichen Grenzen des Orgelſpieles zu überſpringen, ſo vermöchten wir ihm hierin nicht beizupflichten, ohne gleichwohl dieſe Rückſichtsloſigkeit Bach's gegen die Praxis im geringſten zu beklagen. Wie Beethoven, ſo war es auch Bach überall um die abſolute Realiſirung ſeines Ideals zu thun, und ſo ſtehen ſeine Gebilde dem Kundigen, Unterrichteten, Gebildeten wenigſtens zu reiner Anſchauung und höchſtem Genuß da; ſie im Geiſte vernehmend, ſollten auch hie und da die Schwierigkeiten, ſie in gleich vollkommener Weiſe dem äußeren Sinn zu verkörpern, ſich als nahezu unüberwindliche zeigen. Das theoretiſche und das praktiſche Ideal ſind überall nicht immer identiſch.

Wie aber Bach in ſeinen kontrapunktiſchen Beſtrebungen mitunter ein, man erlaube uns Scherzes halber den Ausdruck, wahrer Kannibale werden konnte, das veranſchaulicht vielleicht am auffallendſten ein auf beſondere Veranlaſſung entſtandenes Werk. Als nämlich Bach auf wiederholte Aufforderung Friedrich's des Großen im Sommer des Jahres 1747, alſo drei Jahre vor ſeinem Tode, an deſſen Hof nach Berlin gekommen war (wo er ſich einige Monate aufhielt und ſein Sohn Philipp Emanuel im Dienſte des Königs ſtand), ſo forderte ihn der König alſobald auf, ihn eine Probe ſeiner Kunſt vernehmen zu laſſen. Der Meiſter erbat ſich von dem bekanntlich auch muſikaliſch gebildeten Monarchen ein Fugenthema, um es in freier Phantaſie ausführen zu können. Der König ſchrieb ihm das folgende Thema auf:



Das Thema iſt, von der neuntaktigen Gliederung abgeſehen, gar nicht übel, zugleich aber mit der augenſcheinlichen Abſicht erfunden, die ſich ſchon in ſeiner ungewöhnlichen, übergroßen Länge ausſpricht, dem Meiſter ſeine Aufgabe recht zu erſchweren. Aber Bach entwickelte dasſelbe in der gelehrteſten und zugleich intereſſanteſten Weiſe zur großen Bewunderung des Königs, welcher ſeinerſeits den Wunſch äußerte, auch eine Fuge mit ſechs obligaten Stimmen zu hören. Da aber nicht jedes Thema zu einer ſo vollſtimmigen Bearbeitung geeignet iſt, ſo wählte ſich Bach ſelbſt ein ſolches und führte es zum Erſtaunen der Anweſenden auf eine ebenſo glänzende wie vollen dete Art aus, wie er dieß vorher bei dem Fugenthema des Königs gethan hatte. Der König — ſo bemerkt Kühnau — der gewiß nicht zu den leicht in Bewunderung überfließenden Charakteren gehörte, war von der unerhörten Meiſterſchaft des alten Kantors völlig überraſcht. Hinter ihm am Klavier ſtehend, rief er mehr als einmal: „Nur ein Bach! nur ein Bach!" Dieß wäre indeſſen das Geringſte, denn nach Allem, was wir von dieſem Wundermann wiſſen, dürften wir gar nicht ſonderlich erſtaunen, wenn wir erführen, daß ſeine Fin-

ger, wenn er etwa einmal übermüdet am Klavier eingeschlafen wäre, dennoch ganz von selbst fortgefahren hätten, Fugen zu spielen. Aber kaum zu Hause angelangt, arbeitete Bach dieses Thema des großen Königs in dreizehn verschiedenen Sätzen durch. Die Sache ist so merkwürdig, daß wir sie auch hier spezifiziren wollen. Er schrieb über dieses Eine Thema:

1. Eine dreistimmige Fuge.*)
2. Einen Canon perpetuum.
3. Ein Ricercar zu sechs Stimmen.
4. Einen zweistimmigen Kanon.
5. Einen vierstimmigen Kanon.
6. Einen andern zweistimmigen Kanon.
7. Einen desgleichen per motum contrarium.
8. Einen desgleichen per augmentationem contrario motu.
9. Desgleichen per tonos super thema.
10. Einen Canon à 2 Violini in unisono.
11. Eine Fuga canonica in epidiapente.
12. Eine Sonate à Traverso, Violino e Continuo, bestehend aus einem Largo, Allegro, Andante und noch einem Allegro, endlich
13. Einen Canon perpetuum für Flöte, Violin und Grundbaß.

Dieses kontrapunktische Riesenwerk, ein wahres musikalisches Ungeheuer, betitelte er: „Das musikalische Opfer", ließ es in Kupfer stechen, (es ist also eines jener vorerwähnten sieben, während seines Lebens in die Oeffentlichkeit gekommenen) und widmete es dem Könige. Ob der große König von dieser Huldigung Notiz genommen und ob er dem Meister in einer Weise gedankt hat, wie dieser es im Stillen vielleicht hoffen mochte, darüber meldet uns das Buch nichts, und beinahe müssen wir besorgen, daß der Verfasser, was vielleicht darüber zu berichten gewesen wäre, als preußischer Geheimrath nicht gerne sagen mochte, denn besondere Großmuth war bekanntlich Friedrich's Sache nicht. Auch der Absatz dieses Werkes im Publikum war ein schlechter (was übrigens gerade bei diesem Werke nicht zu verwundern ist), wie wir aus einem Briefe ersehen, welchen der Meister an denselben, schon vorgedachten Vetter in Schweinfurt richtete, in dem es heißt: „Mit dem verlangten Exemplar der preußischen Fuge kann vor itzo nicht dienen, indem justement der Verlag heute konsumirt worden, sindemahl nur 100 habe abdrucken lassen, wovon die meisten an gute Freunde gratis verthan worden".

Aber noch eine Bemerkung möchten wir bei dieser Gelegenheit aussprechen. Man erkennt an dem ganzen Verhalten Bach's deutlich genug, welche Barbaren die Deutschen damals noch in Sachen der Kunst waren. Denn Sebastian Bach ist ja durchaus kein so exklusiver Kontrapunktist und enragirter Fugenreiter gewesen, wofür er von Unkundigen und ganz oberflächlich Unterrichteten noch jetzt manchmal angesehen wird. Aber es scheint: wollte er sich bei seinen Zeitgenossen in Respekt setzen, so mußte er ihnen entweder mit Händen und Füßen vorspielen, daß ihnen, wie man zu sagen pflegt, Hören und Sehen verging, oder er mußte ihnen Werke vorlegen, an welchen sie die erstaunliche Gelehrsamkeit zu bewundern hatten. Letzteres allein scheint auf die „Gebildeten" gewirkt zu haben, während dagegen anderseits die „Ungebildeten" am liebsten die „Dresdener Liederchen" *) hörten. Es ist daher schon darum nicht zu verwundern, daß Gluck und Händel Glück und Ruhm auswärts in Italien, Frankreich und England suchten und fanden.

Wie dürftig die musikalischen Zustände aber überhaupt noch beschaffen waren, ersieht man aus der armseligen Zusammensetzung des Chor- und Orchesterpersonales, auf welches Bach bei der Aufführung all' seiner Kirchenwerke, auch der größten, der Regel nach angewiesen war. Es bestand dieses nämlich in Summa aus 12 bis 16 Vokalisten und 18 bis 20 Instrumentalisten, zusammen also aus 30 bis 36 Personen.

Doch es ist hohe Zeit, daß wir daran denken, unseren Bericht zu schließen und in allem Uebrigen den sich für den Gegenstand interessirenden Leser auf das so inhaltreiche Buch selbst verweisen. Nur einige Punkte sei uns noch hervorzuheben gestattet.

Seite 370 des 2. Bandes macht der Verfasser die Anmerkung: „Wo aber waren die Nachkommen jener großen Thüringischen Organisten und Kantoren-

*) Bach, ein großer, höchst genialer, musikalischer Humorist, war auch sonst ein witziger Kopf. So hatte er diese Fuge überschrieben „Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta" (Thema sammt Zubehör auf Befehl des Königs kanonisch durchgeführt). Die Anfangsbuchstaben jener einzelnen Worte gaben aber zugleich die Bezeichnung „Ricercar" als Kunstfuge. — So ist auch der Wortwitz bekannt, mit welchem er den Rektor Biedermann, der in einem Schulprogramme die bedenklichen Symptome eines übermäßigen Musikkultus hervorheben zu müssen geglaubt hatte, ein „Dreckbe" schalt.

*) Die italienische Oper nämlich, wie sie damals besonders zu Dresden unter Hasse's Leitung florirte, und welche unsere Meister übrigens gerne von Zeit zu Zeit besuchte, in welchem Falle er zu seinem Sohne Friedemann zu sagen pflegte: „Nun, Friedemann, wollen wir uns nicht wieder einmal aufmachen, die schönen Dresdener Liederchen zu hören?"

Digitized by Google

Familie geblieben, welche in den Tagen der Jugend und Manneskraft unſeres Meiſters die ſächſiſchen Lande erfüllt hatten"? denn wir wiſſen ja, welch' eine wunderſame Bewandtniß es mit dieſer Bach'ſchen Familie hatte; wir wiſſen, daß von jenem Veit Bach, der als Stammvater der Bach'ſchen Familie genannt wird, der (muthmaßlich einer deutſchen Familie entſtammt) im 16. Jahrhundert in Preßburg, der ungariſchen Grenzſtadt, als Bäckermeiſter lebte (und mit Vorliebe die Laute geſpielt haben ſoll), endlich in Folge der damaligen Religionskämpfe in der zweiten Hälfte dieſes Jahrhundertes auswanderte und ſich in Deutſchlands Gauen in Thüringen und zwar im Dorfe Wechmar bei Gotha niederließ, ſein früheres Gewerbe fortſetzend, daß von jenem Veit Bach eine überaus zahlreiche Nachkommenſchaft ausging, deren Glieder faſt ſämmtlich ſich durch große Anlage zur Muſik auszeichneten, auch größtentheils ihr Leben mit Ausübung der Muſik in muſikaliſchen Aemtern zubrachten,*) und welcher in der dritten Generation unſer großer Tonmeiſter entſprang, in dem in der That der Zufluß all' dieſer Bäche ſich zu einem Meer angeſammelt zu haben ſchien. Es iſt bekannt genug, und ſtets als eine der merkwürdigſten Erſcheinungen in der deutſchen Kulturgeſchichte angeſehen worden, wie dieſe ſo zahlreichen Familienglieder, die, aus lauter Kantoren, Organiſten und „Stadtmuſikanten" beſtehend, ſämmtlich unter einander in inniger Verbindung ſtanden, alljährlich an einem beſtimmten Orte, gewöhnlich in Erfurt, Eiſenach oder Arnſtadt ſich Rendezvous zu geben und dann die Zeit ihrer Zuſammenkünfte mit muſikaliſchen Uebungen hinzubringen pflegten. Wir wiſſen, daß auch Sebaſtian Bach noch mit leiblicher Nachkommenſchaft reichlich geſegnet war, ja wie er die ſämmtlichen Glieder ſeiner Familie an muſikaliſcher Produktionskraft weitaus hinter ſich zurück ließ, ſo überbot er ſie auch in dieſem Punkte. Aber wir wiſſen auch, daß ihn von den zwölf Söhnen, welche ihm in zweifacher Ehe geboren wurden, nur vier überlebten, und wir erfahren weiter, daß mit einem Sohne Chriſtoph Friedrich Bach's, des ſogenannten Bückeburger's, der im Jahre 1846 kinderlos ſtarb, dieſes Geſchlecht — ſo viel man weiß — gänzlich erloſch. (Die Witwe Bach's, Anna Magdalena, lebte noch einige Jahre nach ſeinem Tode — in großer Dürftigkeit und Noth. „Nicht einmal der Troſt war ihr geblieben", bemerkt der Biograph, „daß die Mitwelt den großen Todten beweinen half, daß ſein Verluſt empfunden und bedauert wurde." Für ſeine jüngſte Tochter Anna Regina wurde im Jahre 1800 durch Rochlitz eine Almoſen-Sammlung eingeleitet, an welcher ſich insbeſondere auch Beethoven betheiligte, indem er den Ertrag eines ſeiner Werke — es iſt nicht geſagt, welches — dieſer armen Hinterlaſſenen zufließen ließ.) „Wo aber waren", ruft deshalb unſer Biograph aus, „die Nachkommen jener großen Familie geblieben?" Und er fügt hinzu: „Das Geſchlecht des Urvaters Veit Bach hatte in dem wunderbaren Mechanismus der Welt ſeine Beſtimmung erfüllt. Es hatte den großen Tonmeiſter hervorgebracht. Nun ward es zu den Todten geworfen". Immerhin! Wir mögen gegen ſolche Auffaſſung nichts einwenden. Wird doch oft genug ein ähnlicher Schein in uns erweckt! Wunderſam bleibt die Verflechtung immer.

(Schluß folgt.)

*) Seite 26 und 27 des erſten Bandes findet man das Geſchlechtsregiſter der Familie Bach in einer ausführlichen Tabelle mitgetheilt. Hans Bach, einer der beiden Söhne des alten Veit Bach, war Stadtmuſiker erſt in Gotha, dann in Weimar. Unter den in Phil. Em. Bach's Nachlaß befindlichen Bildniſſen aus der Familie befand ſich von ihm ein Holzſchnitt in Folio, der ihn auf der Violine ſpielend mit einer großen Schelle auf der linken Schulter darſtellte. Auf dem Bilde aber waren folgende Reime zu leſen:

Hier ſiehſt Du geigen Hansen Bachen,
Wenn Du es hörſt, ſo mußt Du lachen,
Er geigt gleich wohl nach ſeiner Art
Und trägt einen hübſchen Hans Bachen's Bart.

Unter dieſen Verſen befand ſich ein Schild mit einer Narrenkappe. — Von zwei Enkeln dieſes Veit Bach: Joh. Ambroſius und Joh. Chriſtoph Bach leſen wir, daß ſie ſich ſo ähnlich ſahen, daß ſelbſt ihre Frauen ſie nur durch die Kleidung zu unterſcheiden vermochten. Die Brüder liebten einander auf das zärtlichſte. Wenn einer von ihnen krank wurde, wurde es der andere auch. In Sprache, Neigungen, Geſinnungen, Styl und Vortrag ihrer Muſik waren ſie einander völlig gleich. Auch ſtarben ſie kurz nacheinander.

Dramatiſche Literatur.

„Jeſus der Chriſt". Ein Stück für die Volksbühne in neun Handlungen mit einem Nachſpiel von A. B. Dutt. Stuttgart. Verlag von Emil Ebner 1865. 8.

Beſprochen von **Kurt Lemcke**.

Bei dieſem Stück iſt das nonum prematur in annum zur Geltung gekommen. Es iſt 1855 vollendet, ſeitdem mehrfach vorgeleſen, jetzt gedruckt worden. Die Kritik kann ſich dadurch nur zu einer ſchärferen Beurtheilung herausgefordert fühlen; denn in einem ſolchen Werke haben wir nicht ein Produkt auflodernden Kunſteifers, das zuweilen nach Jahr und Tag gerne zurückgenommen wäre, ſondern ſorgfältiger künſtleriſcher Ueberlegung vor uns.

Es iſt nicht leicht, über dieſen „Jeſus der Chriſt“ zu ſchreiben. Die Zeloten werden ſich dagegen aufbäumen und wider ihn ſchnauben. Jedes Wort über ein ſolches Werk wird leicht in den Bereich eines derartigen Zelotenthums gezogen werden. Es bedarf hier wohl nicht der Verſicherung, daß es nur der künſtleriſche Standpunkt iſt, von dem aus wir urtheilen, wenngleich es ſchwer iſt, denſelben bei einem ſolchen Werke einzuhalten.

Dulk beſtimmt ſein Drama „für eine Volksbühne, in dem Rahmen und weſentlich in der Weiſe, wie noch heute in einigen Orten Deutſchlands die ſogenannten Paſſionsſpiele ſie aufzeigen“. Mag er das. Seiner Anſicht aber von einer ſolchen Volksbühne, daß nur ſie „die möglichſte Befriedigung der höchſten ethiſchen wie äſthetiſchen Anſprüche des Drama's in ſich vereinigt“, müſſen wir entgegentreten; wir halten eine ſolche Volksbühne, wenigſtens nach dem, was wir zu Oberammergau geſehen, ſowie auch nach den Anſprüchen, die durch dieſes Drama „Jeſus“ ſelbſt geſtellt werden, für eine ziemlich untergeordnete Stufe. Daß die dramatiſche Kunſt, ihrem höchſten und vollkommenen Begriffe nach, keine Dienerin des Vergnügens und der Zerſtreuung iſt, darin werden Alle mit Dulk einverſtanden ſein. Unſer hohes Drama iſt im letzten Grunde ſo gut religiös, wie die Tragödien der Alten oder die Miſterien (nach Wackernagel von ministerium, nicht von mysterium abzuleiten) des Mittelalters, nur daß es nicht auf kirchlichen Vorausſetzungen beruht. Wir zeigen im Drama ſo gut das Walten des Schickſals, die Ordnung, welche die Gottheit geſetzt, wie dies nach ihrer beſchränkteren Anſchauung die Alten gethan. Shakeſpeare's Dramen geben eine ebenſo treue und höhere Anſchauung der ſittlichen Weltordnung, wie dieſelbe von ſeinem Zeitalter oder doch den höchſten Geiſtern derſelben verſtanden wurde, wie Sophokles und Aeſchylos. Die Kunſt darf und ſoll nach dem Höchſten greifen, wenn ſie die Kraft hat, es ſchön und ſeiner Größe entſprechend darzuſtellen. Daß alſo Dulk den Stifter unſerer Religion zum Gegenſtande ſeines Drama's erwählt, dagegen iſt gar nichts einzuwenden. Man braucht für die Unklaren, deren es in dieſer Beziehung leider noch viele gibt, nur auf die bildende Kunſt hinzuweiſen. Der Dichter hat dasſelbe Recht wie der bildende Künſtler. Auf das „Wie“ ſeiner Behandlung wird es allein ankommen.

Doch wir haben noch zu fragen, was ſoll denn die Volksbühne? Wozu will Dulk auf eine ſolche warten? Faſt muß man ſeine Anſicht von einer Volksbühne dahin verſtehen, daß eine Volksbühne nicht eine Bühne für das Volk iſt, wo trefflich geſpielt wird, ſondern wo das Volk mitſpielt. Man möchte glauben, er verlangt die Maſſen, wie wir ſie zu Oberammergau ſich auf der Bühne tummeln ſehen, oder die Hunderte der mittelalterlichen Spiele. Man ſollte es wenigſtens vermuthen, wenn es beim Anbeginn heißt:

„1. Auftritt.

Von links tritt auf der Kriegstribun Flavius Dentatus mit einer römiſchen Centurie (100 Soldaten).“

Hundert Soldaten? will er die wirklich? ſind die nothwendig? Nein er ſagt uns blos, daß eine Centurie hundert Mann hat. Bewahre; es heißt weiter: „Die Soldaten führen zehn verhangene Fahnenbilder mit ſich.“ Dann ſollen es gewiß hundert ſein, wenn der Zehnte ausdrücklicher Weiſe ein Fahnenbild zu tragen hat.

Schöne dramatiſche Zeit, wo man nicht mehr „mit vier bis fünf gemeinen lumpigen Klingen“ zu thun hat, ſondern gleich mit einer Centurie aufmarſchirt. Doch warum nicht mit einer Kohorte? Flavius iſt Tribun. Er muß mindeſtens eine Kohorte haben oder wir werden nicht ganz zufrieden ſein.

Maſſen ſind gewiß gut und hiſtoriſche Wahrheit auch gut. Doch kommt Alles auf die Zuſammenſtellung an. Wir wollen nur auf die theatraliſchen Aufführungen im Hippodrom zu Paris verweiſen. Dort ſahen wir z. B. einen „Mazeppa“ aufführen, der nach Dulk einem Dichter des Mazeppa hätte das Herz bewegen müſſen. Hunderte von Menſchen im Koſtüm, mindeſtens 50 Reiter, Hundemeute, wirkliche Kanonen, eingeübte Mannſchaft u. ſ. w. — Eine Centurie von hundert Soldaten für eine Scene, die in 3 Verſen abzumachen geweſen wäre, das iſt im Styl dieſes Hippodrom, aber nach unſerer Anſicht nicht in dem der wahren Volksbühne!

Wenn wir ſpäter Stellen finden: „Der Sturm heult jetzt und fernerhin oftmals durch die Felſen“, dann: „Der Sturm bläſt nun aus dem Hintergrunde her“, wenn das „Steinrollen“ ſo wichtig wird, wenn der Sturm den Baum umreißt, an dem Judas Iſcharioth ſich erhängt hat u. ſ. w., ſo überkommen uns ebenfalls manche Gedanken über die nothwendigen Beigaben zur wahren Kunſt.

Das vorliegende Drama iſt breit geſchrieben, wirklich in dem breiten Tone, den wir zu Oberammergau kennen gelernt haben, und der für viele Zuhörer nützlich ſein mag, mit der Kunſt aber nicht viel zu thun hat. Belehrend wird für die Maſſe Dulk's Stück ſein; es

wird des Dichters Anſicht von der Entſtehung der Religion, von dem Leben Jeſu ausführlich darlegen; auch ein Kind wird den äußeren Zuſammenhang, wie er dargeſtellt iſt, richtig erkennen. Aber ob dieſes Belehrende der künſtleriſchen Schönheit nützt, ob das Kunſtwerk dadurch höher oder niedriger geſtellt iſt, darüber wird bei denen wenig Zweifel walten können, welche die Frage: „Was ſoll die Kunſt?“ nicht mit: „belehren“ beantworten.

Der Inhalt des Drama's iſt kurz folgender: Jeſus, der Sohn Maria's und Joſeph's von Arimathia iſt gleich Joſeph Eſſäer und von dieſem, wie in den anderen Geheimniſſen des Eſſäerbundes, ſo auch in der Wiſſenſchaft des Therapeuten unterrichtet. Er gelangt nach ſchweren inneren Kämpfen dahin, ſich für den Erwählten Gottes zu halten und beginnt nun ſeine Lehre. Das Volk wird tief durch ihn erregt. Die jüdiſche Geiſtlichkeit will ihn verderben. Judas Iſcharioth, ein eifriger Zelot, hat ſich an Jeſus gläubig angeſchloſſen, d. h. er ſieht in ihm den irdiſchen Erwecker des jüdiſchen Ruhms und des jüdiſchen Königreiches. Er verräth Jeſus, um ihn zum Kampfe, zum offenen Ausbruch zu zwingen, von dem Jeſus nichts wiſſen will. Doch ſein Plan ſchlägt fehl. Jeſus wird von den Häſchern fortgeführt auf einem anderen Wege als dem, worauf Judas mit einer bewaffneten Schaar Zeloten lauert, um den Kampf zu beginnen. Jeſus wird gekreuzigt, doch von Joſeph von Arimathia durch den Schwamm, angeblich mit Eſſig, zur Ohnmacht gebracht, um ſeine Kräfte zu ſchonen. Es gelingt auch Joſeph, den Körper des Gekreuzigten zu erhalten, ehe ſeine Glieder zerſchlagen ſind. Er bringt ihn in das Grabmal, das einen doppelten Zugang hat. Hier gelingt es ihm, Jeſus zum Leben wieder zu erwecken. Dieſer zeigt ſich mehrfach ſeinen Jüngern, zuletzt auf dem Oelberg, wo die Wolken und ein Wolkenbild ſein Hinweggehen noch überirdiſcher machen. Joſeph und die Eſſäer entführen ihn, daß er nicht den Juden noch einmal in die Hände fällt.

Das Nachſpiel behandelt eine Epiſode in Cäſarea, wo Petrus, Jakobus und Paulus predigen, Jakobus den Märtyrertod ſtirbt und zum Schluß ein ſchauerliches Gemetzel zwiſchen Juden und Griechen entſteht.

Wie ſchön, wie groß iſt, rein menſchlich betrachtet, das Bild, das uns die Bibel von Jeſus dem Chriſt entwirft. Wie verehrungswürdig-göttlich, wie nur je die Alten ihre Götter gebildet haben, iſt Chriſtus durch Lehre, Poeſie, bildende Kunſt hingeſtellt worden. Die Poeſie ſo vieler Jahrhunderte hat ihre beſten Kräfte ihm gewidmet — führen wir nur aus der bildenden Kunſt Tizian, Michelangelo, Raſael, Rubens oder Rembrandt an. Nehmen wir Rembrandt. Beim Himmel! Der Knabe in der Zimmermannswerkſtätte, der Meſſias in Emmaus — das iſt ein Menſch, ein armer, ſelbſt häßlicher Menſch. Aber welche Poeſie iſt drin! Wie iſt er voll von unendlicher Güte, Tiefe, unergründlicher Schwärmerei!

Der Jeſus Dulk's iſt mit einem Worte — flach. Das iſt nicht der Geiſt, daraus große Männer der Geiſtesüberzeugung, daraus Religionsbegründer entſtehen. Dies iſt ein ſchwaches Geſchöpf, bemitleidenswürdig in ſeinen Quälereien, in ſeiner Verblendung, weit überſehen von Joſeph von Arimathia, ein unklarer, eitler Kopf — ein unendlicher Abſtand von dem reinen, hohen, ruhigen Geiſt der Schrift. Geſetzt, der ganze äußere Vorgang ſei in der hier gebrauchten Weiſe vor ſich gegangen, ſo iſt doch gar keine Veranlaſſung, Jeſus eine ſo kümmerliche Anſchauung unterzuſchieben, ihn zu ſolchem ſentimentalen und in ſich zerſpaltenen Schwachmatikus zu erniedern. Denn, daß er ein ſolcher nach dieſem Drama iſt, dafür wollen wir ſogleich eine Stelle anführen. Das Extrem ſcheint unausbleiblich. Um den Chriſtus des „evangeliſchen Wunderſchwangs“ zu zerſtören und eine vernünftige Anſicht zu verbreiten, wird der Menſchenſohn aus dem hohen, leuchtenden Vorbilde des Menſchenthums zu einem Menſchen gemacht, über den man häufig die Achſeln zucken muß. Wir haben hier keine wiſſenſchaftliche Wahrheit, die unbekümmert die Dinge erforſcht, wie ſie waren, ſondern haben ein Werk der Kunſt vor uns, dem ſtets das Ideale Ziel iſt, und doch muß hier Maria zu einer erſt Halb-, dann Ganzverrückten werden, zu einer „alten Hexe“, wie der Kriegsknecht ſagt, — o Michelangelo, wie anders dachteſt du bei deiner Pieta! — doch erſcheinen hier die Jünger ſtatt als einfache, tüchtige, von der Lehre Jeſu ergriffene Handwerker als eine Schaar ziemlich alberner Geſellen, ſo daß man für ſie und ihre Unterhaltungen wirklich jene Worte (S. 232): „Ein alter Spaß“. Jacobus: „Haha! ſo froſtig!“ als Motto wählen möchte; doch iſt dieſe Maria Magdalena ſo verſchroben, mit ihren „Hu's!“ und ihren Tiraden oft unausſtehlich, in der ganzen Auffaſſung ihrer Liebe zu Judas und dann zu Jeſus ſo larmoyant unerquicklich. Man ſollte oft denken, es wäre ein Dichter der Gleimſchen Periode in weinerlicher Nüchternheit, der in dem Stück ſpricht, und nicht ein Dichter unſerer Zeit, nicht Dulk.

Digitized by Google

Aber wie kann das anders kommen, wenn die Bühne eine Lehranſtalt werden ſoll? Der Beſte wird ſich da vor Nüchternheit, vor Trivialität nicht bewahren können. Da muß das Große breitgetreten werden, damit es die Maſſe klein bekommt, da muß die Dichtung zu einer dünnen Suppe gemacht werden, um ſie der Menge einzutrichtern. So geht es hier mit dem, was der Dichter Dulk ſelbſt Gutes, Dichteriſches bringt, und was er des Schönen und Herrlichen mit ungemeiner Kenntniß der Schrift aus dieſer herübernimmt.

Wir wählen zur Erhärtung des Geſagten eine Stelle aus der zweiten Handlung, der Verſuchung. Jeſus in der Wüſte mit dem Verſucher, (der hier ganz füglich als ein noch wilderer Zelot denn Judas hätte erſcheinen können), welch ein erhabenes Bild! Hier die Scene der Dulk'ſchen Behandlung, wo Johannes der Täufer Jeſum trifft:

„2. Auftritt. [Wüſte. Nacht. Sturm].
Johannes, Zachariae Sohn, in braunem härenem Gewande mit Stab tritt von links auf.

Joh. Nirgends Ruhe! und kein Schlaf — — — es iſt, als ob Geiſter in allen Lüften ſchwirrten und zwiſchen allen Felſen ſtreiften! — Iſt es Wind? Sind es Laute der Thiere? Gewißlich es iſt der Geiſt Gottes, der die Welt verſucht!

(er ſinkt bewegt auf die Knie, Jeſus fährt empor und hört ihn)

O Du Gott Abraham's, Iſaak's und Jakob's, nimm mich hin in Deinem Zorne, auf daß endlich Deine Gnade erſcheinen mag über Iſrael! Ein Opfer muß ſein, das der Welt Sünden trägt — — oh, ich biete mich Dir dar vom Morgen, bis Abend und wiederum vom Abend bis Morgen in Buße harre ich Deiner! Bin ich noch nicht werth Deiner Gnade? Habe ich noch nicht ertödtet die Sünde des Fleiſches? Bin ich noch nicht rein zum Sühnopfer? Siehe, ich lebe in ewiger Buße vor Dir — — — o nimm mich hin in dieſer Nacht! o laß mich keinen Tag mehr ſehn!

(er iſt hingeſunken; allmälig richtet er ſich wieder auf)

Ja, ich weiß, ich weiß — — die Verderbniß iſt groß im Hauſe Jakob's —

[Nach weiteren Worten, die wir hier überſchlagen, heißt es:]

(ein Raubvogel fliegt, Johannes ſchreckt zuſammen)

Was kommt?! — Oh! iſt es der Herr, Herr? — — —

(er verhüllt ſich, nach einer Pauſe ſich umſehend und horchend)

Es rauſcht wie Waſſer hier — und doch weiß ich, daß ich abwärts vom Jordan gekommen bin, weithin wohl — (er erhebt ſich) Wo bin ich? — — Eine ſchreckliche Gegend — — — (ein Windſtoß)

Jeſus (für ſich, erregt) Jehova! Jehova!

Joh. (erſchreckt) Gewiß! der Herr geht einher hier! Oh, die Stunde naht u. ſ. w. .... O, wer das Gift vernichtete und zermalmete die Verräther des Bundes! — O wär' ich Elias!! Aber was kann ein Menſch thun, wo Alles faul iſt?!

Jeſus (aufſpringend) Er kann ſtrafen — und ſterben!!

Joh. (zurückweichend ſich verbergend) Wer biſt Du? Wer? biſt Du eine Stimme des Herrn Zebaoth?

Jeſus. Forſche nicht, ſondern höre! (er ſteigt weiter auf den Felſen, auf dem er lag, hinauf, wo Steine mit Geräuſch hinabrollen)

Joh. Der Du Dich bewegſt in der Höhe — biſt Du eines Menſchen Form? Biſt Du eines Engels Erſcheinung? —

(der Sturm heult jetzt und fernerhin oftmals durch die Felſen)

[In dieſer Weiſe geht es weiter, unter Bergansteigen ſchickt Jeſus Johannes fort, dann ſteigt er unter Steinrollen vom Felſen herab mit einem Monolog, dann — bei fortwährendem Sturm — verſchwindet er im Hintergrunde, während ihn ſuchend Maria und Maria Magdalena kommen, die ihn verfehlen, während Jeſus wiederkehrt.]

Jeſus (von rechts her, erregt) Bin ich nicht Geiſt?! ich ſchwebe dahin — ich bin ſo leicht — Es lebt in mir, was mich trägt, mich leitet ... Gottes Angeſicht kann man nicht ſehen — aber kann ich ſehen, was in mir wohnt?! — Was iſt's? — Ein Geiſt! Mein Denken! Wer ſieht den Geiſt, wann er eingeht und ausgeht? Wer ſiehet Gott? Gott iſt ein Geiſt! Gott iſt in mir! —

Bin ich denn Leib? Mein Leib begehrete Waſſer und ſendete die Hand, daß ſie ſchöpfe. — Mein Geiſt begehrte Gott! Hinaus aus dem Leibe ins Unſichtbare! — — — Begehrt auch der Baum, der Stein, das Thier aus ſeinem Leibe? Ich Thor! Ich Thor! ich ſehe mich ſelbſt nicht, weil ich unſichtbar bin! — eine heimliche, nie geſeh'ne immerwährende Macht, die da innen herrſcht, lenkt und denkt.

Das iſt Jehova! der ewig Währende, nie Geſehene, der Geiſt der Welt! — —

Digitized by Google

Mein iſt das Reich!! denn ich bin unſterblich — ich bin Geiſt! — Ich will meine Hand ausſtrecken und herrſchen — denn durch den Geiſt iſt Alles gemacht! — Ich will dieſen Stein faſſen — und er ſoll Brod ſein — denn ich bin's, der Herr! (zaudert.) „Auf, er muß!“ (Pauſe) Mich hungert, (Pauſe) „ſprich es aus“ (er ſieht ſich erſchrocken um) wer ſpricht mit mir! — Weß Stimme ſtöhnt? — biſt Du's Verſucher? — Ha, iſt denn das auch mein Brod? Lebt auch der Geiſt vom Brod der Erde? — hinweg, hinweg, Stimme Belial's, die mich verſucht. Dein iſt der Leib — aber ich bin Geiſt! — und jegliches Wort, das durch Gottes Mund geht, iſt meine Speiſe. — Ich bin nicht Leib! ich bin unſichtbar! (ab nach links) Ich bin's — der Geiſt! — (ſchon ferner) der Geiſt! —“

Wir wiſſen tiefe Gemüthsbewegungen und die ſeltſamen, gewaltigen Kämpfe in der Menſchenbruſt zu würdigen; aber dieſe Art? Joſeph der Therapeut mit ſeinen beſten Heilmitteln gehört hieher, für ſämmtliche Perſonen dieſes Auftritts, für Jeſus, Johannes den Täufer, Maria, Maria Magdalena und Judas Iſcharioth. Joſeph von Arimathia ſieht die ganze Entwicklung auch ſo an und iſt längſt gefaßt auf das ſchlimme Ende, das aus einem ſolchen Gebahren hervorgehen muß.

In den Reden, welche gehalten werden, hören wir öfter den bekannten Ton der Kanzelberedſamkeit, als der Poeſie dienlich iſt.

Vom Standpunkte der Kunſt, — und wir wiederholen, dies iſt der einzige, der uns hier zukommt — iſt „Jeſus der Chriſt“ ein breites, oft flaches Stück, dem als Hauptſache die wahre Erfaſſung eines ſolchen unendlich tiefen, reformirenden, prophetiſchen Geiſtes fehlt. *)

Das erſte deutſche Sängerbundesfeſt in Dresden

vom 22. bis 25. Juli d. J.

P. — Wenn der eigentliche Schwerpunkt dieſes Feſtes im Weſentlichen außerhalb der Tendenz dieſer Zeitſchrift liegt, ſo erſcheint es dennoch nicht ganz ungeeignet, nachträglich einen allgemeinen Ueberblick über das Feſt ſelbſt zu geben, da die Theilnahme für dasſelbe eine ſo maſſenhafte und der Verlauf desſelben ein ſo ungetrübter, ja man kann ſagen prächtiger war, daß dasſelbe bei Hunderttauſenden einen unvergeßlich bleibenden Eindruck hinterlaſſen wird. Nach allgemeiner, oberflächlicher Berechnung nimmt man an, daß während des 3½ſtündigen Feſtzuges 300,000 Menſchen in Dresden waren. Zur Verſchönerung des Feſtes hatten ſich mit der Muſik die Schweſterkünſte Architektur, Malerei und Skulptur freundſchaftlichſt die Hände gereicht, um einen Raum, den gewaltigſten, der je in Deutſchland für die Tonkunſt erbaut wurde, zu ſchaffen, der auch künſtleriſch nach jeder Seite hin Befriedigendes und Vollendetes bot. Selbſt die Wahl des Feſtplatzes war höchſt glücklich, indem dabei auf eine reizende Lage desſelben und zugleich auf einen bequemen Zu- und Abfluß der Tauſende von Theilnehmern nach und von dem Feſtorte die nöthige Rückſicht genommen war, ſo daß von dieſen Seiten aus das ganze Feſt auf eben ſo ungetrübte wie heitere Weiſe verlaufen konnte. Hiezu ſchenkte der Himmel das ſchönſte Wetter und begünſtigte dadurch das Ganze ſo ſehr, daß auch die ſchöne Umgegend Dresdens, das herrliche Panorama vom Feſtplatz aus ſeine volle Wirkung auf die Theilnehmer geltend machen konnte.

Alle dieſe Urſachen wirkten zuſammen, daß das erſte deutſche Sängerbundesfeſt einen faſt allgemein befriedigenden Eindruck hinterlaſſen konnte, daß noch jetzt Dankesverſicherungen von Sängerbünden aus Deutſchland, Frankreich, Amerika, ꝛc. die hieſigen Tagesblätter füllen, in welchen den Bewohnern Dresdens, ſeinen ſtädtiſchen Behörden, ſowie den k. Miniſterien die unvergeßliche Rückerinnerung an das Feſt ausgeſprochen wird. Es war eine ſchöne Epiſode deutſchen Volkslebens und eines Theiles ſeiner Volksmuſik, welches einen nationalen und volksthümlichen Hintergrund hatte, aber doch ohne alle politiſche Tendenzmacherei verlief.

Mehr als die eigentlichen Muſikfeſte mußte das Dresdener Sängerfeſt einen nationalen und volksthümlichen Charakter an ſich tragen, weil dieſes im Weſen des Männergeſanges begründet iſt, der einmal durch die Wahl der komponirten Dichtungen, anderſeits durch ſeinen Klangcharakter, welcher der zartern Elemente des gemiſchten Ganzchores entbehrt, dagegen in ſeiner Geſammtwirkung durch das Kräftige der Organe die reine Männlichkeit repräſentirt. Allerdings wird durch die Beſchränkung auf die Unterſtimmen des Geſammtchores dem Männergeſang der Charakter der Gleichartigkeit aufgedrückt, was bei längerer Dauer dieſer Wirkung ermüdet,

*) Wir haben den Urtheilen eines der competenteſten jüngeren Kritiker Deutſchland's über die dramatiſchen Werke Duks abſichtlich unverkürzt Raum gegeben, weil wir der Ueberzeugung ſind, daß unſere geehrter Mitarbeiter eben hieraus unſere Achtung vor dem Ernſte ſeiner Beſtrebungen wieder erkennen werde. A. d. R.

allein dies sind nur äußere Mängel, die sich bei nöthiger Vorsicht vermeiden lassen und die anderweitigen Vorzüge nicht ganz verdrängen können. Mit dem Männerchor wird im Allgemeinen die Kunstmusik unmittelbar praktisch, er bildet die Brücke, über welche die strengeren Formen allmählich ins Leben der Gesammtheit hinüber sich verpflanzen können, er macht uns die Kunstmusik zur Volksmusik, er zieht sie aus den engen Sphären musikalischer Gelehrsamkeit heraus und führt sie auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um auch dem nationalen Gesammtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunst einzuhauchen. Allerdings ist dies auch eine seiner gefährlichen Seiten, denn eine Reihe von Jahren hat in der letzteren Zeit bewiesen, daß der Männergesang durch das Verschulden einzelner Komponisten auf eine sehr tiefe Stufe bezüglich seiner Poesie und Musik herabgestiegen war, so daß nicht mehr von einem veredelnden Einfluß des Männergesanges, sondern vom Gegentheil die Rede sein konnte. Hoffentlich wirkt dieser gefährlichen Richtung das letzte Sängerfest entgegen und gibt dem Männergesange einen frischen, belebenden Aufschwung.

Dresden hat bei diesem Feste auf das eklatanteste bewiesen, daß es auch in Sachsen möglich ist, ein großartiges Musikfest zu schaffen, wenn nur Energie und Ausdauer ein solches Unternehmen begleitet. Sollte aber durch ein solch' Fest der Musik wirklich genützt werden, so müßte von künstlerischer Seite mehr vorgeschritten und vor allen engherzige Eitelkeit, persönlicher Egoismus und kleinstädtische Eifersüchtelei an den Nagel gehangen und nur edlen Prinzipien und Absichten gehuldigt werden. So nur ließen sich Musikfeste erzielen, die nach dem Vorbilde der Rheinischen Musikfeste wirkliche Kunstfeste sein könnten. Gerade Sachsen und die nächsten Kreise der Nachbarstaaten: Thüringen, die Lausitz, Böhmen, Franken haben in ihren größeren Städten meist so gut geschulte gemischte Gesangvereine und noch trefflichere Musiker in den Orchestern der fürstlichen und städtischen Kapellen, daß in dieser Beziehung wirklich Großes in großem Maßstabe hergestellt werden kann, wenn nur ernster Wille und hochherzige Begeisterung für die Kunst kleinliche Rücksichten und parteiische Standpunkte schwinden machen.

Doch zurück zu unserm Männergesangfest. — Genau nach dem in Nr. 26 der „Recensionen" S. 414 angegebenen Programme fand das Fest statt. Nur bei der ersten Hauptaufführung wurde eine kleine Abänderung vorgenommen, indem im ersten Theil nach dem 24. Psalm von J. Otto „Liedesfreiheit" von Marschner und im zweiten Theil an dessen Stelle vor dem Lachner'schen Hymnus „Heil dir Göttin des Gesanges" von C. Krebs eingeschaltet wurde.

Es ist bekannt, daß speziell zu dem Zwecke dieses Festes eine großartige Sängerhalle von den beiden hiesigen Architekten Müller und Giese in dem Zeitraum von noch nicht ganz fünf Monaten auf dem Territorium der Societäts-Brauerei an dem Ufer der Elbe erbaut worden war; leider ist dieselbe zum Theil schon wieder abgebrochen. Das ganze Gebäude mit Vorbauten und Thürmen hatte eine Länge von 271½ Ellen und 120 Ellen Breite. Der innere Hallenraum hatte 198 Ellen Länge, 80 Ellen lichte Weite, 19½ Ellen lichte Höhe bis zu der ringsum laufenden Fahnengallerie, auf welcher die 680 Fahnen der verschiedensten Vereine aufgehängt waren; 33½ Ellen bis zur Dachhöhe. Das Dach selbst war nach den Gesetzen der Kettenbrücken konstruirt und wurde durch doppelte Drahtseile, außerhalb der Halle verankert, getragen, wodurch der ganze innere Raum frei und ohne Säulen war. Eine Idee, welche der Baumeister Müller zum ersten Male an dieser Festhalle in Anwendung brachte. Den Haupteingang zierte an der Giebelseite eine große trefflich erfundene und in Gyps modellirte Gruppe, Apoll im Siegeswagen von vier schreitenden Rossen gezogen. Sämmtliche Fenster des innern Hallenraumes waren mit Transparentmalereien geschlossen und eines um das andere mit symbolischen Figuren geschmückt, die im Zuhörerraum die Volksstämme und die Hauptflüsse Deutschlands repräsentirten, während in den Fenstern der Sängertribüne das Volkslied, das Heldenlied, das Kirchenlied, das Märchen, die Legende, die Sage ꝛc., in lebensgroßen Bildern Mozart, Weber, Körner, Uhland, Mendelssohn und Beethoven prangten, die von den Figuren der Vokal- und Instrumentalmusik umgeben waren. Durch besondere Behandlung der Leinwand und Farben wirkten diese Bilder, welche unter Aufsicht des Gallerie-Direktors Schnorr v. Carolsfeld von dessen Schülern besonders entworfen und ausgeführt waren, den Glasmalereien ziemlich nahekommend, höchst effektvoll und trefflich. Der ganze übrige Raum war dem entsprechend festlich geschmückt.

Die Sängertribüne nahm die Hälfte des ganzen inneren Flächenraumes in Anspruch. Die Mitte bildeten die begleitenden Messinginstrumente, links die Tenore, rechts die Bässe. So gipfelte es sich von Stufe zu Stufe, bis es die Höhe der ersten Galerie erreichte.

Digitized by Google

Ein einziger Dirigent leitete das Ganze. Bequem hatten 12,000 Personen auf dem Podium Platz, allein es waren nue am Anfang des ersten Haupttages eine solche Zahl vereint, meistentheils überstieg die Zahl der Singenden nicht 3—4000, da die übrigen ihrem Vergnügen nachgingen.

(Schluß folgt.)

Prager Theaterbericht.

„Johanna von Neapel". Große Oper in drei Akten, Text von Otto Prechter, Musik von Julius Sutzer. Zum ersten Male aufgeführt im Neustädter Theater, am 9. August 1865.

F. — Nach langem Harren ist endlich das Erstlingswerk Sulzer's in Scene gegangen. Die Auspizien schienen nicht günstig; denn das gegenwärtige Personal der Prager Oper ist einerseits inkomplet, andererseits nicht derart zusammengestellt, um das erste Werk eines Komponisten wesentlich unterstützen zu können. Das Publikum war auf die Novität vielfach gespannt und wandte gerne den vorauszusehenden Mängeln der Aufführung einige Nachsicht zu, einzig und allein um den Preis, das vielbesprochene Werk endlich aufgeführt zu sehen. Eine bedeutende Schwierigkeit für das Verständniß der Dichtung lag ferner darin, daß keine gedruckten Textbüchee ausgegeben wurden, und man somit auch das Mißliche, sich die Handlung aus dem leider nur selten verständlichen Gesange zu kombiniren, überwinden mußte. Trotz alledem fand die Novität eine Anerkennung, wie keine andere Erstlingsarbeit unserer Erinnerung. Den Löwentheil des Beifalls gewann der erste Akt, worin ein Duett und ein Theil des Ballets wiederholt werden mußten; nach jedem Aktschluße wurde der Komponist gerufen. An diesem Erfolge hat die Musik den größten Antheil; denn das Libretto hat dieselbe nicht allein nicht gefördert, sondern meist gestört. Was zunächst die Wahl des Stoffes betrifft, so ist diese keine unglückliche; die Handlung ist den bewegten Regierungszeiten des Hauses Anjou in Neapel entnommen und gewinnt eine gewisse Lebendigkeit durch die Einmischung der Ungarn.

Die Handlung fällt in das Jahr 1343 und bietet die Kämpfe zwischen den Neapolitanern und Ungarn, zwischen Johanna und Andreas und die Ermordung des letzteren. Mit den Parteikämpfen der zwei Nationen glaubte der Dichter dem Komponisten schon ein großes Gebiet zur Entfaltung seines Talentes geboten zu haben, sah aber selbst die Magerkeit seines Sujets ein und knüpfte deshalb eine Zwischenhandlung an, deren Träger die königliche Amme Filippa Catanese und deren Sohn Folco sind; endlich waren noch die zwei Hauptcharaktere zu zeichnen — Stoff genug für eine Oper. Allerdings ist auch der Stoff ein guter, und das Material kein geringes; desto schlimmer ist die Vertheilung der Handlung gerathen. Der erste Akt ist eine richtige Exposition, geht aber zugleich in die Verwickelung so tief ein, daß weiterhin ein merklicher Stillstand eintreten muß, daher die beiden anderen Akte stoffarm sind und gegen die Lebendigkeit der Exposition unvortheilhaft abstechen.

Der Komponist bekam in der Betonung dieses Textes keine leichte Arbeit. Ist es schon bei einem Drama mißlich, wenn die Handlung sich stets um dasselbe Motiv dreht, so wird es bei der Oper geradezu monoton, wenn, wie hier, stets Kampf mit Versöhnung abwechselt, und es gehört schon viel Kunst dazu, dieselbe sich wiederholende Stimmung zu variiren. Diesen Punkt hat auch Sulzer nicht ganz überwunden. Der erste Akt fand an ihm einen tüchtigen Bearbeiter; mit vielem Geschick benützte er das Auftreten der Ungarn zu einem höchst lebendigen, farbenreichen Gemälde und erzielte eine glückliche Wirkung. Aber je frischer eben der Eindruck dieses Aktes ist, desto matter erschienen die beiden anderen, und, obgleich sie nicht geringe musikalische Schönheiten enthalten, schwächen sie doch die Wirkung des Ganzen. Aber Alles bekundet ein ausgesprochenes Talent und erweckt berechtigte Hoffnungen. Die namhaftesten Stellen der Oper sind folgende: Keine Ouvertüre, sondern nur eine etwas größere Introduktion beginnt das Werk. Der erste Akt wird durch einen kurzen, charakteristischen Frauenchor eingeleitet, worauf die Königin sich mit einem längeren Gebete einführt, welches zu den schwächeren Nummern gehört. Es folgt das treffliche Duett zwischen Filippa und Folco, breit angelegt, ebenso melodiös als edel gehalten. Dieses Duett fand lebhaften Beifall und wurde repetirt. Der Eintritt der Ungarn ist offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt; der Komponist bediente sich dabei des Vortheils, Nationalmelodien anzuwenden; denn was kann eine Nationalität besser charakterisiren, als ihre eigenen Melodien? Ein Marsch bezeichnet ihre Ankunft, worauf ein effektvoller Chor folgt. Den festlichen Theil bezeichnet das Ballet, worin der Csárdás vorherrscht. Nach einzelnen Recitativen, von dem besonders das des Königs hervortritt, folgt

der große Finalſatz, eine werthvolle Enſemblenummer, worin der Komponiſt ſeine Kunſt, Maſſen zu beherrſchen, trefflich bewährte. Beſonders der Schluß iſt von entſchiedener Wirkung. Im zweiten Akte tritt Andreas mehr hervor; jedoch wirkt der Streit der Fürſten ſchon weniger. Petrarca's Anrede iſt ohne beſondere Bedeutung. Deſto beſſer iſt das Verſöhnungsduett, welches in ſanften, milden Tönen zum Gefühle ſpricht. Das Finale, wieder der Ausdruck wilder Zwietracht, ſteht dem des 1. Aktes bedeutend nach; potkaartig gehalten, erinnert es an Verdi. Der 3. Akt iſt inſtrumental nicht ohne Werth, aber der zu gedehnte Text ſchadet. Das Duett zwiſchen Johanna und Folco iſt leidenſchaftlich und ſtimmungsvoll, das zwiſchen Andreas und Onofrio von wohlthuender Milde, die Erinnerung iſt einfach und rührend bezeichnet. Auch der Schluß, der Fall des Königs iſt einfach. Aus dem Ganzen iſt erſichtlich, daß die Oper an bedeutenden Momenten nicht reich iſt; aber die hervorgehobenen ſind mit entſchiedenem Talent gearbeitet. Ueberdies iſt die ganze Inſtrumentation eine gründliche und korrekte, die Enſembleſätze mit wuchtiger Behandlung des Orcheſters, ſind kühn aber ſicher gearbeitet, die Stimmen vortheilhaft benützt, und überall iſt es ſichtbar, daß der Komponiſt ſein Libretto nicht leichtfertig bearbeitet hat. Als eigenthümlich, aber nicht unbedenklich iſt zu bemerken, daß Gebet und Choral auffallend vorherrſchen, dagegen die Arie auf die kleinſten Dimenſionen beſchränkt iſt. Die Mängel ſind die gewöhnlichen bei einer Erſtlingsarbeit. Einmal ſind einzelnen Soliſten Schwierigkeiten gemacht, die ſie nur mit Mühe überwinden können, beſonders gilt dies von der Partie der Johanna; ferner übertönt das Orcheſter häufig die Singſtimme. Von den Charakteren iſt Andreas am beſten durchgeführt; ihm zunächſt iſt Filippa. Die Titelpartie beanſprucht ein Organ von bedeutendem Umfange und vollendete Geſangskunſt. Uebrigens iſt eigentlich Andreas der Held der Oper; er allein tritt handelnd auf und nur ſein Schickſal wird entſchieden. Nach der Geſchichte lebte ja Johanna noch bis 1382. Die Rolle des Folco iſt dankbar, verlangt aber einen Heldentenor, der uns gegenwärtig noch mangelt.

Die Aufführung war ſorgfältig, aber im Einzelnen nicht ohne Mängel. Frl. Schneider gab die Johanna; während der Umfang ihrer Stimme ausreichte, intonirte ſie oft unrichtig und entwickelte auch nicht überall ein der Rolle angemeſſenes Spiel. Jedoch läßt ſich ihr ein fleißiges Einſtudiren nicht abſprechen. Frl. Perechon (Filippa) iſt unbedingt zu loben; ſie brachte ihre ſehr angenehme Stimme vortheilhaft zur Geltung und half weſentlich zum Erfolge der Oper. Ebenſo war Hr. Eghart ein tüchtiger Andreas; Geſang und Spiel waren gleich trefflich. Hr. Neudolt (Folco) wurde offenbar von ſeiner Partie überragt; ſein Organ iſt ohnedies nicht ſehr kräftig und paßt am wenigſten für eine heroiſche Aufgabe, doch trug er im Duette des 1. Aktes zum Gelingen bei. Hr. Siehr war als Onofrio gut, desgleichen Hr. Franoſch (Petrarca). Im Ballet zeichneten ſich Frl. Rudolf und Fr. Holzer aus. Die Chöre waren gut einſtudirt, das Orcheſter dirigirte Hr. Genée mit gewohnter Umſicht und Präziſion. In der Ausſtattung fehlte zum Theil jene Sorgfalt, welche man ſonſt beſonders Novitäten widmet; namentlich glänzte das ungariſche Gefolge keineswegs durch reiche Koſtüme.

Das Endreſultat über die Sulzer'ſche Oper wird nur dahin lauten können, daß ſie die Begabung des Komponiſten für die dramatiſche Muſik in einer Weiſe offenbarte, welche das Publikum von ſeinen weiteren Arbeiten mehr als gewöhnliche Leiſtungen erwarten läßt. Repertoirfähig iſt ſie ſchwerlich; ihr ſchadet der Kontraſt zwiſchen dem erſten und den zwei letzten Akten. Das Streben Sulzer's iſt ein ernſtes, und in dieſer Beziehung iſt nicht zu befürchten, daß er in die Schablone oder Schreibſeligkeit gerathen wird. Aber vor Allem muß er für ſeine nächſte Arbeit einen lebensfähigen Text gewinnen. Die Lokalkritik beurtheilte die Oper ſehr günſtig. *)

---

§.— Am 9. d. M. wurde hier am deutſchen Theater die große dreiaktige Oper „Johanna von Neapel" des hier eben weilenden Wiener Komponiſten Hrn. Julius Sulzer zum erſten Mal aufgeführt und zwar mit einem für den Tonſetzer ſehr ſchmeichelhaften Erfolge. Der Librettiſt Hr. Otto Prechtler behandelt auf hiſtoriſcher Grundlage den politiſch-nationalen Konflikt der Titelheldin mit ihrem Gemahl, dem ungariſchen Prinzen Andreas, und der beiderſeitigen Anhänger. Die Bedeutung dieſes Zwiſtes iſt mit Bezug auf die Handlung eine um ſo weſentlichere, als hier gleichzeitig der triviale Streit zwiſchen höherer Kultur und rohem Na-

*) Von anderer Seite kommt uns ein zweiter Bericht über dieſelbe Aufführung zu, den wir, da es ſich um ein, wie es ſcheint gelungenes Erſtlingswerk handelt, den Leſern ebenfalls vorlegen. A. d. R.

turalismus in den einander gegenüber gestellten beiden Gruppen zur Darstellung gelangt. Der Dichter hat den geschichtlichen Charakter der zwei Hauptpersonen nur den äußeren Umrissen nach beibehalten, sonst aber diese für seine operistischen Intentionen mit vieler Freiheit, aber nicht besonders glücklich gezeichnet. Der nationale, unterschiedliche Charakter ist weder bei den Haupthelden noch bei den betreffenden Massen konsequent festgehalten, vielmehr nehmen erstere nur zu bald eine monotone Färbung und eine unerquickliche Sentimentalität an, die nur lähmend auf die Phantasie des Komponisten einwirken mußte. Die Handlung ist übrigens mit wenig Worten klar anzudeuten. Die Exposition dieses Stoffes gelang dem Dichter noch am besten im ersten Akte, wo spannende Momente einander folgen und auch die Gegenstellung der Parteien zu sehr effektvollen Ensembles musikalisch anregt. Im zweiten Akt beginnt aber die oben berührte Monotonie und steigert sich noch mehr im letzten Akt, den eben nur das besondere Talent des Komponisten, diesen lyrischen Stellen und kirchlich-frommen Ergüssen einen edlen, schön empfundenen, wahren Ausdruck zu verleihen, aufrecht erhalten kann. Hr. Sulzer, den wir als einen Mann von tiefer und vielseitiger musikalischer Bildung kennen gelernt haben, konnte somit nur im ersten Akte dieser Oper unbehindert seine so schöne Befähigung zum Opernkomponisten manifestiren, er feierte auch schon in diesem Abschnitte, der effektvolle Ensembles der feindlichen Parteien, dann auch lyrische Solostellen von besonderer Schönheit enthält, einen wahren Triumph, der nach unserer Ansicht dem musikalischen Verdienste nicht nachsteht, das er sich auch um die beiden anderen, vom Dichter so vergriffenen Akte erworben hat. Im Allgemeinen macht diese Oper (die Tags nachher abermals zur Aufführung gelangte) auf den Musiker einen sehr gefälligen Eindruck. Man sieht hier überall die gewissenhafte Gebarung des deutschen Tonsetzers, der im Sinne renommirter Vorbilder, ohne irgend wie sklavisch nachzuahmen, der Wahrheit im Ausdruck nach den wohl ewig giltigen ästhetischen Kunstgesetzen gerecht werden will. Hrn. Sulzer's polyphone Gewandtheit leuchtet ebenso aus den Vokal-Ensembles, wie aus der ganz tüchtigen Orchestration vortheilhaft hervor. Letztere tritt stellenweise, wie z. B. bei den Recitativen zu sehr, fast mit melodramatischer Selbständigkeit hervor, was wir, sowie auch die etwas unbequeme Setzart der Solostimmen dem Komponisten zu einem wohl gemeinten Vorwurf machen wollen.

Die Aufführung der Oper war eine anständige, wenigstens sorgfältiger als viele Reprisen der letzten Zeit an unserem gegenwärtig in seinen ersten Fächern arg zerklüfteten Operninstitute.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

16.—23. August: „Wilhelm Tell". — „Pitt und Fox. — „Der Kaufmann von Venedig". — „Das Lied von der Glocke" und „Der Damenkrieg". — „Die Räuber". — „Prinz Friedrich von Homburg". — „Eine Partie Piquet", „Gleich und Gleich" und „Er experimentirt". — „Zapf und Schwert".

Das Burgtheater ist, wie üblich, am 16. d. M. wieder eröffnet worden, diesmal mit einer, wie uns berichtet wird, sehr animirten Vorstellung von Schiller's „Tell", mit Hrn. Kraftel als Melchthal und Hrn. Hartmann als Rudenz. Letztgenannte Rolle hat durch die Neubesetzung jedenfalls gewonnen, erstere mindestens nichts verloren.

Am zweiten Abend wurde Gottschall's „Pitt und Fox" zwar in den einzelnen Rollen mit bekanntem Talent, im Ensemble jedoch fühlbar matt gespielt.

Im „Damenkrieg" hat Hr. Baumeister in einer der bekanntesten Rollen Fichtner's durch seine drastische Lebendigkeit sich einen bedeutenden Applaus-Erfolg errungen und wurde seinerseits in der Rolle des Flavigneul durch Hrn. Kraftel angemessen ersetzt.

Sonst ist im Verlauf der Woche noch die seltene Erscheinung des „Prinzen von Homburg" zu verzeichnen, wo Hr. Fr. Kierschner die noch in elfter Stunde übernommene Rolle des Hrn. Baumeister (Hohenzollern) und Hr. Förster, wenn wir nicht irren, zum ersten Male den Kottwitz spielte; Beide mit gutem Erfolg.

Operntheater.

3.—23. August: „Dom Sebastian". — „Fidelio". — „Hernani". — „Die Zauberflöte". — „Monte Christo" (2 Mal). — „Wilhelm Tell". — „Lucia von Lammermoor". — „Karnevals-Abenteuer in Paris" (2 Mal). — „Robert der Teufel". — „Der Wasserträger". — „Der verliebte Teufel". „Der Traubadour" (statt „Don Juan" wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Beck eingeschoben). — „Alessandro Stradella". — „Die Entführung aus dem Serail", neueinstudirt, (2 Mal). — „Margarethe" (2 Mal). — „Der Freischütz". — „Dinorah". — Frl. v. Terey, Hr. Gunz, Frl. Tipka, und Hr. Eppich als Gäste.

Der löbliche Entschluß, die lange nicht gehörte „Entführung" von Mozart wieder vorzunehmen, wurde auf nicht durchaus löbliche Weise in's Werk gesetzt, — theils wegen Unzulänglichkeit, theils wegen Nichtbenützung der vorhandenen Kräfte, — wenn auch Manches besser glückte, als bei früheren Reprisen.

Letzteres gilt namentlich von Frl. v. Murska, welche als Konstanze uns sehr angenehm überraschte. Man konnte sich darauf gefaßt machen, daß Frl. v. Murska mit den Naturgaben einer hochgestimmten und leicht beweglichen Kehle die Schwierigkeiten, welche die echt Mozart'sche Sopranlage ihres Partes darbietet, bewältigen werde; erfreuen mußte es indessen, daß sie auch die technischen Schwierigkeiten nahezu und manchen Theil der künstlerischen Aufgabe glücklich überwand. Unsere Annahme von Fortschritten, welche die junge Sängerin in der letzten Zeit gemacht, bestätigte sich in noch höherem Maße, als wir gedacht. Frl. v. Murska's Gesang war durchwegs rein, mit Ausnahme ganz geringer Unsicherheiten, im ganzen schwierigen Passagenwerk korrekt, nirgends grell, vielmehr oft von ganz besonderem Wohllaut, und, was sehr erfreulich ist, stellenweise von innen heraus warm, — auch der Recitativ-Vortrag angemessen geschult. Der mimische und rhetorische Theil stand freilich sehr zurück: die bald vorgebeugte, bald hin- und herschwankende Körperbewegung, die blos formellen Hilfsbewegungen mit den Armen, das bis zur Unverständlichkeit leise Sprechen, diese Zeichen dramatischer Unfertigkeit müssen erst noch allmählich beseitigt werden, um eine harmonisch vollendete Leistung herzustellen. Jedenfalls lohnt es sich der Mühe, Frl. v. Murska auf die ihr noch anhaftenden Mängel aufmerksam zu machen, weil eben Fortschritte ersichtlich sind; darum schließen wir unsere Bemerkungen mit der Mahnung: die Dame wolle sich nur ja weiter ernstlich mit ihrer künstlerischen Fortbildung und zwar mit dieser mehr beschäftigen, als mit Haarputz, Schminke und Fußbekleidungs-Erhöhungen (vulgo: „Stöckeln"), welche letztere den natürlichen Gang und eine ungezwungene Stellung so wesentlich hemmen.

Das Blondchen, welches in Frl. Tellheim offenbar eine genügende Vertretung gefunden hätte, war in Frl. Pappenheim's Händen schlecht aufgehoben. Diese junge Sängerin hat zwar nicht mehr so entsetzliche Unarten, als da wir sie vor anderthalb Jahren in einem Konzert debutiren hörten; ja als erste Dame in der „Zauberflöte" hat sie uns sogar im Anfange der Oper durch die Leichtigkeit und Korrektheit ihres Gesangs in dieser hohen und heitlichen Partie überrascht. Freilich aber ermattete auch da ihre Stimme im Verlauf der Vorstellung. Noch mehr war dies in der „Entführung" der Fall. Einem leidlichen Anfang fast jeder Nummer folgte eine unfertige Fortsetzung, ein fühlbares Schwanken der Intonation, ein verletzender Rückfall in das leidige Tremolo, ja schließlich mitunter ein förmliches Mißlingen einzelner Noten. Ein gewisser Grad äußerlicher Routine, einige Anlage zum Spiel, Taktfestigkeit und endlich guter Wille kann hier über den Mangel einer gehörigen Stimm- und Gesangsbildung nicht hinweghelfen und den Anforderungen Mozart's selbst in einer seiner Figuren zweiten Ranges nicht entsprechen.

Hr. Gunz gastirte als Belmonte. Seine Persönlichkeit, wie sein Stimm-Charakter eignen sich vortrefflich für sehnsüchtig-liebegirrende Helden. Nur schien ihm der Part etwas hoch zu liegen, oder war das Organ bei der zweiten Aufführung (über welche wir berichten) ermüdet: manche Passage wollte nicht so flüssig werden, wie wir es von der bewährten Gesangsmethode des Gastes erwartet hatten, Manches klang gedrückt, gepreßt, schwerathmig, Vieles freilich immer noch durch Wohllaut, Wärme und angenehmes Maßhalten erfreuend. Das Beste an dem Abend war der schöne Recitativ-Vortrag als Einleitung zu dem Duett des dritten Aktes. Von dramatischer Seite ist die deutliche Textaussprache sehr zu rühmen, weniger die Haltung und das Spiel überhaupt, welches wahre Noblesse erheischt hätte.

Hr. Erl war als Pedrillo von früher her bekannt. Spricht er auch sehr schlecht und spielt er nur annähernd gut, so singt er doch noch ganz tüchtig und greift sicher und fördernd in's Ensemble ein.

Eine ganz farblose Gestalt war der Osmin des Hrn. Rokitansky. Die Hauptleigenschaft dieser von Mozart mit genialer Sicherheit hingestellten, nicht zu vergreifenden Figur — natürliches Phlegma, durch Bos-

heit und Neid zu ohnmächtigem Zorne aufgestachelt — kam nur halb zur Erscheinung: „beim Teufel war der Spiritus, das Phlegma war geblieben". — Selbst die von Natur aus für solche Partien sehr geeignete Stimme erzielt (abgesehen von dem leidigen Tremolo) keine Wirkung in dieser Hrn. Rokitansky, wie es scheint, zur zweiten Natur gewordenen Apathie der Gesammtleistung, und kaum verriethen einige Läufe und Triller den geschulten Sänger, der bei gewissenhaft künstlerischer Pflege seiner reichen Gaben so Eminentes leisten könnte.

Noch sei zum Schlusse der allbekannten verdienstlichen Leistung des Hrn. Koch als Bascha Selim anerkennend gedacht und dem Orchester, so wie dem Chor — nur daß man letzteren nicht ansehen durfte — ein gemäßigtes Lob gebracht. Ohne Schwankungen ging die Vorstellung nicht ab, doch waren dieselben nicht wesentlich störender Natur. Hr. Proch dirigirte.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Saison-Eröffnung. Engagements. Gastspiele. Novitäten.) Das k. Schauspiel eröffnete den 16. August nicht mit dem „Großen Kurfürsten", sondern mit einem rothen Zettel, den ein Unwohlsein des Hrn. Döring verursachte. Am 19. steht nun die „Anna-Lise" mit dem bereits engagirten Hrn. Dahn als Fürst Leopold zu erwarten. Zu den vielen Vertreterinnen des naiven Rollenfaches ist jetzt noch eine neue, früher bei Wallner, hinzugekommen: Frl. Hessel. In der Theatersprache nennt man schlechthin dergleichen Anstellungen „Frische Waare". Um die Oper zu vervollständigen, haben die Damen Frl. v. Zawisza (Orpheus, Elvira), Frl. Huttary (Zerlina) und Hr. Schleich (Chateauneuf, Ottavio) gastirt. Frl. v. Zawisza, deren Mezzosopran stellenweise Beifall gewann und die noch Donizetti's Lucrezia singen sollte, hält zur Zeit Unpäßlichkeit von einem ferneren Auftreten ab. Frl. Huttary, engagirt, entwickelte von Mozart's Zerline ein anmuthiges Bild in Spiel und Gesang. Hrn. Schleich, mit hübscher, aber etwas schwächlicher Stimme begabt, gelang der Part des Ottavio noch am besten, obgleich der Sänger öfter detonirte und seine Mittel, zwar gebildet, durch Indisposition an einer frischeren Entfaltung gehindert schienen. Hr. Wachtel soll im September sein Engagement antreten. In der Wilhelmstadt, nachdem Frl. Geistinger sich als schöne Helene verabschiedete, begannen den 15. August die Weimar'schen Hofschauspieler Fr. Hettstedt, Frl. Bußler (eine Enkelin Bader's) und die HH. Lehfeld und Grans in Gutzkow's „Zopf und Schwert" ein Gastspiel. Ursprünglich gedachte Intendant Dingelstedt seinen in Weimar eingeschulten Zyklus von Shakespeare's historischen Schauspielen an einer der ersteren Bühnen Deutschland's vorzuführen. Doch wollten die Verhandlungen dort wie gleichfalls bei dem Victoriatheater zu keinem glücklichen Ausgleich kommen. Die genannten Schauspieler und Schauspielerinnen verliehen ihren Aufgaben Verständniß und Routine. Nennen wir die Damen Hettstedt (Frl. v. Sonnsfeld), die weniger auftrugen und ihrer Partie mehr Noivetät beimischen dürfte; Frl. Bußler (Prinzeß Wilhelmine) recht anziehend, und Hr. Lehfeld, der hauptsächlich den wuchtigen Soldatenkönig in die Farben eines gutmüthig polternden Alten kleidete. Hrn. Grans (Erbprinz) mangeln zu den gleichen Rollen Jugend und Feuer. Hr. Lehfeld gab noch den ersten Akt von „Richard III.", doch wird man es gerechtfertigt finden, wenn wir mit unserem Urtheile so lange zurückhalten, bis wir dies dramatische Riesengemälde vollständig von dem Künstler gesehen haben. Das Auftreten der Gäste zeigte einige Unsicherheit, dem Ensemble fehlte Rundung, der Erfolg war im Allgemeinen anregend und der Besuch am ersten Abend gut, der sich freilich in den folgenden Vorstellungen, deren vorletzte bereits auf den 20. d. M. angesetzt ist, etwas minderte. Frl. Kraft von Wien wird nächstens in den „Schönen Weibern von Georgien" gastiren. — In der Victoria mimte wieder einmal Hr. Hendrichs als Lord Rochester der Wohlthätigkeit wegen und soll, nachdem er noch als Tell aufgetreten, kommenden Januar in Calderon's „Wunderthätigem Magus", „Hans Kohlhaas" und anderen Stücken sein Gastspiel fortsetzen. — Bei Waltner ward zum ersten Male eine nach Kaiser von Dohm bearbeitete Posse: „Harte Steine", deren Gegenstand zwei feindliche Brüder bilden, ziemlich kühl aufgenommen, dagegen fanden einige Kouplets viel Beifall. Die Mitwirkenden Frl. Goethe, die HH. Reusche, Helmerding, Naumann u. s. w. befleißigten sich eines guten Zusammenspiels. — Bei Meysel nahm man die zum ersten Male gegebene Oper David's „Lalla Rookh" (Frl. Aurely) wohlwollend auf. In Aussicht stehen mehrere neue Opern, Operetten, Lustspiele und ein Schauspiel „Chelos", auf die später zurückzukommen sein wird. — Hr. Hermann Vezin, ein junger englischer Schauspieler, beabsichtigt hier einen Rollenkreis aus Shakespeare's Dramen in deutscher Sprache vorzuführen.

F. L. N. **Frankfurt a. M.** (Gastspiele der Damen Bettelheim und Carlsen.) Wenn Hr. v. Guaita seine Schauspieler keine Sommerferien finden läßt (das Theater ist ein Perpetuum mobile), so gibt sie sich das Publikum, das von keinem Intendanten abhängt, darum nicht weniger. Daher leere Bänke, ebensoviele Personen vor als auf der Bühne, daher eine beträchtliche Lücke in meinen Theaterberichten. Frl. Bettelheim's Gastspiel füllte die leeren Räume: ein Triumph, welcher im Juni gewonnen wird, dünkt uns schmeichelhafter als ein Septembertriumph. Wenn man den Feldherrn glänzend siegreiche Winterfeldzüge bewundert, so verdienen erfolgreiche Sommerfeldzüge einer Sängerin besondere Anerkennung. Frl. Bettelheim verdiente jenen reichlichen Beifall, den ihr das Publikum zollte. Ihre Stimme ermangelt hie und da der Biegsamkeit; aber dies ist bei Stimmen, die bedeutende Klangfülle besitzen, sehr häufig der Fall. Es ist gegründete Hoffnung vorhanden, daß die so talentvolle Sängerin bei weiterem Studium jene weiche Biegsamkeit erlangen werde. Die tiefen Töne vom eingestrichenen d abwärts scheinen häufig forcirt, was denselben für die Folge den Schmelz rauben könnte. Wir würden dies um so mehr bedauern, als der Ausdruck des Vor-

trags überall wahr und tief empfunden schien. Als Fides war Frl. Bettelheim in der Krönungsscene des vierten, in der Kerkerscene des fünften Akts in Spiel und Gesang wirklich musterhaft. Stellte sie im „Propheten" die tiefgekränkte verzweifelnde Mutter mit leidenschaftlicher Empfindung dar, so war ihr Orsino („Lucrezia") der feurige junge Edelmann. Das Trinklied im zweiten Akt, die eingelegte Arie aus „Marie Rohan", welche sie beide da capo sang, gelangen Frl. Bettelheim in hohem Grade. — — Aber Frl. Bettelheim hat Frankfurt schon lange verlassen. Wir müssen jetzt von Frl. Carlsen's Gastspiele berichten, welches sich vielleicht zu einem dauernden Engagement entpuppen dürfte. Ob dies zum wahren Vortheil der Kunst gereichen würde, lassen wir indessen in Frage gestellt. Frl. Walf, unsere erste Liebhaberin ist nämlich vor fünf Tagen in Benedix's „Mathilde" zum letzten Male aufgetreten. Sie wird sich vermählen. Frl. Walf war eine denkende Schauspielerin, aber es fehlte ihr an Feuer und Seele. Ihre Zeichnungen glichen Bleistiftskizzen, sie waren korrekt aber es fehlte jedes Kolorit, jede Farbe. Ihre Schönheit ließ es uns oft bedauern, daß sie nur schön war. — Sollte Frl. Carlsen, eine Schauspielerin des Kölner Stadttheaters, an ihre Stelle treten? Wir sahen sie als Katharina in der „Gezähmten Widerspänstigen" und können ihr kein unbedingtes Lob spenden. Vielleicht, daß diese Rolle ihrer Individualität widerstrebt, aber warum wählte sie dieselbe? Diese Gestalt muß bei aller Wildheit anmuthig erscheinen, ihre Heftigkeit darf unser Lachen, aber niemals unsern Widerwillen erregen. Vor Allem darf in dieser Rolle nirgends Geziertheit hervortreten: im Gegentheil! ausgelassene, wilde, bis an die Grenzen der Anmuth führende Natürlichkeit ist hier durchaus angezeigt. Frl. Carlsen erschien in den ersten Akten geziert, ihre Handbewegungen, mit welchen sie Neigung zum Krotzen ausdrücken wollte, waren manierirt. Die gefühlvollen Stellen, besonders jene Scene des fünften Aktes, wo Käthchen die Pflichten des Weibes dem Manne gegenüber so sanft und schön darstellt, gelangen ihr weit besser. Aber Shakespeare'sche Rollen verlangen Freiheit: sie sind nie und nirgends Stückwerk und lassen dies nie und nirgends zu. Hr. Schneider spielte den Petruchio vortrefflich. Das männlich sichere Wesen dieses veranesischen Edelmannes trat bestimmt und scharf hervor. Petruchio ist durchaus ein Mann: dies bändigt die Widerspänstigkeit Katharinens. Hr. Schneider ließ auch den wilden Humor in reicher, glänzender Weise vorwalten, aber wie es die Rolle verlangt, erschien er immer als fester ruhiger Charakter, der die Maske des Tollen annimmt, um eine Tolle zu bändigen. Hr. Zademack war als Gremio ebenfalls zu loben. Dieser Schauspieler verdient Aufmerksamkeit: er denkt und überläßt der Inspiration des Momentes sehr wenig. Wir billigen dies. Seine Leistung in Kotzebue's „Unglücklichen" zeigte uns von Neuem, daß dieser Schauspieler, welcher alle seine Kräfte mit ernstem Fleiße zu verwerthen sucht, durchaus Anerkennung verdient. Als Gustav Falk niedrig komisch, als Gottfried Falk dem höhern Komischen durchaus gerecht, als Charles Faucon wahrhaft rührend, blieb dieser Schauspieler immer wahr: ein seltenes, aber um so größeres Verdienst. Die zweite Gastrolle Frl. Carlsen's war Philippine Welser in dem gleichnamigen Stücke des Hrn. v. Redwitz. Die Gestalt Philippinens ist unwahr: die Liebe eines, wenn auch vornehmen, Bürgermädchens äußert sich niemals in dieser Weise. Anfangs tritt dies tiefe Gefühl ohne Schamhaftigkeit hervor, später ist die Liebe der Bürgerin nicht stolz genug darauf, einen Erzherzog, einen kaiserlichen Helden zu beglücken. Frl. Carlsen half dem Dichter nicht nach, wie es nöthig wäre, aber sie sprach richtig, wenn auch nicht immer natürlich und fand namentlich im dritten und fünften Akte reichlichen Beifall. Als Kaiser Ferdinand war Hr. Zademack ebenso, wie Hr. Schneider als Erzherzog zu loben: aber letzterer sollte den Erzherzog, den Helden, möglichst als Mann und Fürsten erscheinen lassen. Hr. Schneider möge zusehen, daß sein Feuer, seine Lebendigkeit der nöthigen Würde keinen Eintrag thun. Es ist schwer, Beides zu vereinigen, aber Hr. Schneider ist es sich und der Kunst schuldig, darnach zu streben.

Lokales.

Mehrere Hofschauspieler haben in Salzburg am 21. d. M. bei einer Wohlthätigkeits-Vorstellung zum Besten der Abbrändler von Radstadt und Mauterndorf mitgewirkt, welche in Folge der stark erhöhten Preise eine Summe von 1300 fl. abwarf. Nach dem Theater war Thee in den Salons des Landeschefs Grafen Taaffe, wozu auch die Wiener Künstler geladen waren. An der Tafel saß Fr. Gabillon zur Seite des Erzherzogs Ludwig Viktor, Frl. Kratz und Frl. Hilke zwischen Vertreterinnen der höheren Aristokratie.

Das Carltheater hat zu seinen weiblichen Kräften bereits wieder zwei neue rekrutirt: Fr. Couchée, vom Pester Theater, welche als Brand in den „Flotten Burschen", und Frl. Schaltz, bisher am Wiedner Theater, welche in ein „Zündhölzchen zwischen zwei Feuern" debütirte.

Frk. Gallmeyer hat am verflossenen Sonntag in den „Wiener G'schichten" ihre Thätigkeit am Wiedner Theater beendet. Natürlich ging es dabei nicht ohne pikante Extempores ab. Wie die „Morgenpost" erzählt, bekam auch das arme Publikum seinen Thee, ohne daß wir freilich wissen, warum, wenn wir nicht seine ungebührliche Langmuth als Grund annehmen wollen. Und diese traf allerdings die Züchtigung nicht unverdient.

Fr. Leuchert-Rathmaier †. Sie war vor mehreren Jahren eine beliebte Lokalsängerin der Josefstädter Bühne, bis ihr ein Brustleiden ein weiteres Auftreten unmöglich machte. Sie starb am 19. d. M. in Kierling.

Die „allgemeine Musikalische Zeitung" wundert sich in einer kleinen Notiz in Nr. 33, daß die „Recensionen" für „Tristan und Isolde" „eingetreten sind". Wir wissen nicht, woraus unsere geschätzte Kollegin diesen Schluß gezogen hat." Unsere beiden Münchener Korrespondenten haben sich, einige Andeutungen abgerechnet, gar nicht in eine ausführliche Besprechung der Werke eingelassen und sich eigentlich auf die Mittheilung der thatsächlichen äußerlichen Erfolge beschränkt. Die Schwierigkeit, über eine Angelegenheit, die von beiden Seiten zur Parteisache gemacht wird, eine gründliche und gleichzeitig unbefangene Beurtheilung zu erhalten, ist wohl nicht zu unterschätzen, und um blaß ohne jede sichere Begründung kurzweg den Stab zu brechen, schien uns doch die Sache zu ernst.

Briefkasten der Redaktion. 12.—18. August. P in Dresden Beides Erhalten Das Eine bereits benützt. — ♂ in Berlin Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 35.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

2. September. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt. Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Eine Stimme über Geſangs-Unterricht. — Sebaſtian Bach. Von K. v. Bruyck. I. (Schluß) — Das erſte deutſche Sängerbundesfeſt in Dresden (Schluß). — Dresdener Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater („Torquato Taſſo"). Operntheater („Der Waffenſchmied"). An der Wien („Die Eiſelsbank") — Kleine Chronik. — Lokales.

Eine Stimme über Geſangsunterricht.

K. P. — Ein in einem auswärtigen Blatte erſchienener Aufſatz über Geſangskunſt, welcher ſich jedoch nur auf dem Gebiete der Theorie bewegt, machte in mir den Wunſch rege, einige Bemerkungen vom praktiſchen Geſichtspunkte daran zu knüpfen. Die Verfaſſerin des genannten Aufſatzes geht von der Anſicht aus, daß nur mit vereinten Kräften, von berufenen und befähigten Menſchen ein Syſtem ſich feſthalten laſſe, das der echten Geſangslehre eine ſichere Baſis gründet. Wir können ihr vollkommen beiſtimmen, wenn ſie in ihrer Unterrichts-Methode ebenſo die phyſiologiſch-phyſikaliſche wie die äſthetiſche Seite weſentlich berührt und auf dieſem Wege zu dem Schluße gelangt, daß ſich ein richtiger, ſchöner Geſang nicht auf dem ſogenannten nationalen Wege allein, mag er nun den Namen des italieniſchen, franzöſiſchen, deutſchen u. ſ. w. führen, und ohne rationelle Grundprinzipien einer einfachen, natürlichen Tonbildung erreichen laſſe. Die ſo oft mit Schule verwechſelte Manier zu ſingen iſt jeder Nation Eigenthum und mag es bleiben. Der echte deutſche Künſtler ſingt ſeinen Beethoven mit Würde und Weihe, der Franzoſe trägt ſeinen Auber mit der feinſten Elegance und größten Grazie vor, und der Italiener wird ſeine Muſik mit Schwung und Feuer zu Gehör bringen. Doch muß des Einen wie des Anderen Ton richtig gebildet ſein, während der eigentliche Geſang nicht durch die Manieren leiden ſoll. Es gibt eben nur eine, und das iſt die richtige Schule des Geſanges, welche die richtige Tonbildung zur Baſis hat, und welche eigentlich und im engeren Sinne mit den klimatiſchen Einflüſſen auf den Ton ſelbſt nichts zu thun hat. Wir möchten in dieſer Beziehung nur bemerken, daß wohl der Ton durch die Konſtitution des Organismus in ſeinen einzelnen Theilen der Qualität nach bedingt iſt, daß es aber mit deſſen Ausbildung gerade ſo geht, wie mit der Bildung der Sprache. Es läugnet gewiß niemand, daß ein von Natur gegebenes ſchönes Sprachorgan unter guter Leitung mehr excelliren wird, als ein minder gut begabtes; aber eben ſo wahr iſt es, daß ein minder gut begabtes bei richtiger Methode ebenſo Vortreffliches, wenn auch nicht in jenem hohen Grade leiſten kann; während anderſeits ein gutes Organ, welches ſchlecht geleitet iſt, nie exzelliren wird. Der glücklich begabte Italiener wird unter derſelben Methode einen Vorſprung vor dem minder begabten Franzoſen oder Deutſchen erreichen; aber wenn die Tonbildung ſchlecht geleitet iſt, ſo wird er, trotz ſeiner glücklichen Organiſation, nichts Dauerndes leiſten. Zur Ermöglichung einer richtigen Tonbildung ſind jedoch als die wichtigſten Elementar-Erforderniſſe vor allem unbedingt nöthig: ein runder, klangvoller, in allen Lagen ausgeglichener, leicht anſprechender Ton, reine Intonation, richtige Vokaliſation, ſcharfe Unterſcheidung und genaue Verwendung und Verwerthung der Konſonanten, verſtändliche, verſtändnißvolle und ſelbſt verſtandene Phraſirung der Sätze und Tongruppen und ſchließlich eine ruhige, geſunde, volle Athemführung, einer der wichtigſten Faktoren bei Erzeugung des Tones, ohne welchen ſich weder ein Portamento entwickeln, noch das ſo reizende Verklingen

und Verhallen des Tones bewerkſtelligen läßt. Um dieſen gewiß nicht geringen Anforderungen gerecht zu werden, muß ſich aber der Lehrer den phyſiologiſch phyſikaliſchen Theil der Geſangskunſt angeeignet haben, um die ganze Größe dieſer Aufgabe zu fühlen, das Studium und Unterricht mit Bewußtſein und Sicherheit verfolgen zu können, und ſie weit über die halbe Unterrichts-Zeit allein zu tragen. Zu tiefes wiſſenſchaftliches Eingehen in die vielen und vielerlei Faktoren, welche bei Erzeugung des Tones in Bewegung geſetzt werden, würden den Schüler verwirren oder entmuthigen, umſomehr da faſt bei jedem Ton neue Erſcheinungen auftreten. Nachdem der Schüler ſein Inſtrument wo möglich an der Natur beſehen, alſo nach eigener Anſchauung kennt, halte er den Gedanken feſt, dasſelbe als ein Saiten- und Blasinſtrument zu betrachten. Er verhalte ſich während des Studiums und Singens in einer ungezwungenen, natürlichen, freien Stellung, den Kopf gerade, den Bruſtkorb etwas gehoben, die Arme gekreuzt, damit die Schultern etwas gerundet werden, wodurch das Athmen erleichtert wird. In dieſer Stellung wende der Schüler ſeine volle Aufmerkſamkeit der Athemführung, der ſtrömenden aufſteigenden Luftſäule zu. Iſt dieſelbe ruhig, richtig und ſicher geleitet, ſo denke er damit die Stimmbänder, die Saiten ſeines Inſtrumentes, an welchen die ſtrömende Luft Widerſtand findet, in Schwingungen zu verſetzen, um den Ton ſo kurz, klein und leicht, gleich einem Hauch, an den harten Gaumen und die Vorderzähne gedrückt, zu erzeugen. Je weiter der Bruſtkorb, je kräftiger die Lunge, deſto länger und ruhiger iſt der Athem und die Macht, damit zu manipuliren. Die ruhige und langſam aufſteigende Luftſäule iſt das unfehlbare Mittel zur Koloratur und Verzierung, wie z. B. Triller u. ſ. w. perlend in feſt aneinander liegenden Tönen, ohne den unterlegten Vokal zu ändern, auf oder abwärts zu rollen.

In jeder anderen Weiſe wird die, ſelbſt noch ſo vehemente Koloratur gehackt, geſtoßen, verwiſcht erſcheinen; oder es wird zwiſchen jedem Ton ein H hörbar ſein. Betonungsarten der eben angegebenen Richtung ſtehen nicht nur allein aller Schönheit ferne, ſondern es mangelt abſolut jede Sicherheit, jeder Takt. Daß ſich jeder Kehle eine Koloratur anſchulen läßt, wird jeder Sachkundige zugeſtehen; natürlich iſt das Raketenartige, Feurige, Blitzende, Brillante, Perlende in dieſem Genre wohl einer dünneren, gewöhnlich höher gelegenen Stimme mehr eigen, als einer voluminöſen. Gaumen-, Naſen-, Hals-, Kehlen-Stimmen und wie ſie ſonſt alle heißen, dieſe Stimmen und die aus ſolchen hervorkommenden, Ohren und Geſundheit verderbenden Töne, entſtehen durch ſchlechte Leitung des Luftſtromes, wodurch derſelbe einen unrichtigen Gang nimmt und dadurch an hemmende Faktoren prallt. Fehler ſolcher Art laſſen ſich nur durch Regulirung der Luftſäule beſeitigen. Kleine, bedeckte, tief gelegene Halstöne, welche eben dadurch auch zu tief intonirt werden, laſſen ſich mit den Vokalen U und O, indem man die Töne mit dem Luftſtrom aufwärts hebt, in Kürze beſeitigen. Naſentöne, bei welchen ſich die Gaumenſegel nähern und durch ein Aufwärtsdrücken des Zungengrundes die Luft abgeſperrt wird, müſſen ebenfalls abwechſelnd mit O und AU behandelt werden. Das A liegt tief, U u. ſ. w. liegt gegen vorne, während die unrichtig berührten Faktoren höher liegen. Alle ſchlecht klingenden Töne ſind jedoch leichter wegzubringen, als die gefährlichſten: die Kehlen und Halstöne. Die erſteren ſind für jedes Ohr hörbar, die letzteren ſind es für ungeübte Ohren erſt, bis die junge Stimme verletzt iſt, bis ihr das Metall, der ſichere, freie Anſatz, der Schmelz, das Piano fehlt. Augenblickliches Ausruhen und nach ſolchem ein höchſt aufmerkſames Studium in jenen Tönen iſt von ſicherer und wohlthätiger Wirkung. Aber wie ſelten iſt ſo ein junges Weſen, welches das Material verwerthen muß in der glücklichen Lage, der erforderlichen Ruhe zu genießen! Bei geſundem, kräftigem Organismus halten die Stimmen das Studium aus, und die hinkenden Boten erſcheinen nach kurzer Bühnenthätigkeit: nämlich Halsleiden in verſchiedenen Geſtalten, Tremoliren. Das Geräuſch einer gepreßten Luft, ehe ſich der Ton durcharbeitet, und ſchließlich der Verluſt der Stimme. Sind die Stimmen ſchön, ſo klingen ſie leider mit den gefährlichen Hals- und Kehlentönen für Laien und Muſiker, ja ſelbſt für Sänger oft ſchön, fehlerfrei. Die äußerlich ſichtbaren Anzeichen des fehlerhaften Anſatzes der Kehl- und Halstöne, das dadurch entſtehende Anſpannen der Halsadern, Halsſehnen, gewiſſe, wenn auch nur kleine Verzerrungen der Geſichtsmuskeln, bleiben unbeachtet oder gelten für ſchlechte Angewohnheiten. Folgendes mag eine kleine Andeutung über richtigen oder unrichtigen Anſatz geben. Bekanntlich ſind nicht nur harter Gaumen, obere Zahnreihe, u. ſ. w. Reſonanz-Werkzeuge, ſondern auch die Naſen-

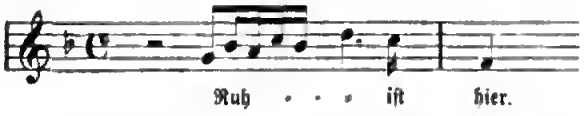
Digitized by Google

muſcheln. Theilt ſich nun die Vibration der ſteigenden Luftſäule der in dem Naſenrachenraum befindlichen Luft mit, ſo iſt der Luftſtrom richtig geleitet, der Anſatz gut, verbunden mit dem augenblicklichen Gefühl, ohne jedwede Anſtrengung Herr und Meiſter des Tones zu ſein, ſein Metall zu hören, ihn, ohne zu forciren, ſpielend und vollſtändig beherrſchen zu können. Jeder Zweifel über die Richtigkeit des Tones läßt ſich momentan heben. Ein Schließen der Naſe nämlich verwandelt den Ton, bei richtigem Anſatz, in ein näſelndes, dumpfes Tönen, während der Kehlen- und Halston in ſeiner ebengebrachten, vielleicht ſogar hübſch klingenden Weiſe forttönt. Die eigentliche Erzeugung des Luftſtromes, Tones u. ſ. w. vom Standpunkte der Wiſſenſchaft iſt in dem genannten Aufſatz ſo klar und logiſch hingeſtellt, daß jedes weitere Wort darüber überflüſſig wäre, und zwar umſomehr, als über den Werth des Luftſtromes und ſeine praktiſche Anwendung genug geſchrieben wurde, welches wir zu dem zweiten Kapitel gelangen wollen, welches mit dem Ton auf gleicher Stufe, auf gleicher Höhe ſteht, nämlich: Das Wort!

Ja das gewichtige, inhaltsſchwere Wort, welches oft nicht allein vom Schüler, ſondern auch vom Sänger ſo vernachläſſigt wird, daß dasſelbe nicht ſelten oft kaum verſtändlich mit Hilfe des Souffleur's gebracht wird. Wie ſelten kennt daher ein Sänger die große Bedeutung und innige Verwebung des Wortes mit dem Ton!

Denn abgeſehen davon, daß der Ton durch das richtig gebrauchte Wort an Größe und Schönheit gewinnen muß, ſo bekommt ſelber durch das Wort erſt ſeine Bedeutung, ſeine ſeeliſche Belebung. Nach dem Wort, alſo nach der Situation, muß ſich die Klangfarbe, die Größe des Tones richten; ob dunkel, hell, rund, voll oder klein, — kurz nach dem Wort muß ſich der Ausdruck des Geſichtes richten und ſo bis auf die Farbe des Kleides ausdehnen. In der erſten Unterrichts-Stunde beginne man nicht allein mit dem Ton und der Koloratur, ſondern auch mit den Vokalen, welche zu dem Wort gehören. Der Sänger muß ſeinen Text ſo deutlich und verſtändlich bringen, daß man ihm jedes Wort gleichſam von den Lippen entfliehen ſieht. Lebende Beiſpiele in dieſer Beziehung ſind Frl. Artôt und Meiſter Stockhauſen. Selbſtverſtändlich, daß beide Künſtler in allen übrigen Anforderungen die höchſte Vollendung erreicht haben.

Derjenige Sänger, welcher ſich Vokale oder Konſonanten ändert, welcher den vorgeſchriebenen Vokal auf Koloraturen und Kadenzen nicht bis zum Uebergang in die nächſte Tongruppe rein und klar und deutlich beibehalten kann, hat keine ſichere Schule, und wird durch den ganz ſicher unbewußten Wechſel des Vokals die Koloratur unrein ſingen, da ohne ſicheren Vokal das ruhige, glatte, Auf- oder Abwärts-Manipuliren geſtört, ja unmöglich wird. Ebenſo wenn ſich der Sänger vor einem Konſonanten auf einer hohen Note ſcheut, nicht wiſſend, daß die Konſonanten, bei richtiger Anwendung den Ton zur Hälfte vergrößern. Der Sänger muß, wie ſchon erwähnt, Herr und Meiſter ſeiner vollſtändigen Mittel ſein, er muß allen Einflüſſen mit Ausnahme der Angſt, welche phyſiſch und pſychologiſch iſt, trotzen und gleich einer Lerche mit wonnigem Gefühl, als Herſcher im Reiche ſeiner Töne, auf den Flügeln der Poeſie und Phantaſie hinausjubeln. Mit großem Vergnügen bemerke ich, daß das Ueben auf verſchiedenen Vokalen eingeführt wird, und vorzugsweiſe iſt hiebei zu empfehlen, das bei uns Deutſchen ſo tief gelegene A ſeltener zu gebrauchen, da ſelbes ſeiner Lage wegen den anderen Vokalen gegenüber das meiſte Material koſtet und den ſchon den richtigen Gang nehmenden Ton wieder nach ſeiner vorigen Lage hinabzieht. Nach der natürlichen Anlage iſt dieſe oder jene Kehle mehr oder weniger für dieſen oder jenen Vokal in der Stimme geneigt, und zwar liegt der Grund hievon in der eigenthümlichen Organiſation der den Schall leitenden Wände, auch darin, daß der Luftſtrom an ſich ſelbſt bei dem Geſange ſeiner Quantität und Qualität nach eine Modifikation erleiden muß, und daß demgemäß es von weſentlichem Einfluſſe iſt, ob der Schüler ſich eines Vokals bedient, der in dieſer Beziehung ſeinen Naturanlagen nach leichter von ihm zu handhaben, oder einen anderen Vokal gebraucht, wo es weniger der Fall iſt. Nach dieſer Thatſache erklärt ſich nun, daß zwei gleich hoch oder tief gelegene Stimmen ein und dieſelbe Geſangspiece wegen der in derſelben enthaltenen Worte nicht gleich leicht vorzutragen vermögen. Wer die hohe Wichtigkeit der Vokaliſation nicht anerkennt, dem mögen dieſe Anſichten übertrieben erſcheinen — und doch iſt mit dem Beginn der richtigen Tonbildung die Vokaliſation in engſter Verbindung; daher Uebungen, welche Beides vereinen, unerläßlich ſind. z. B.:

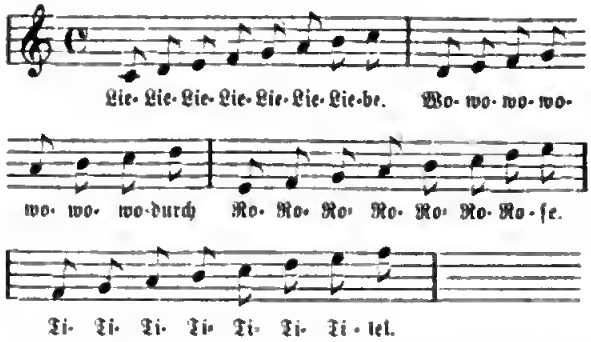


Hier ist also darauf zu achten, daß der Vokal U mit Behaltung des vollkommenen Werthes der Tongruppe bis an das D sammt Punkt zu erhalten und daß er dann in möglichst gebundener Weise an das I in dem Wort ist, genau mit der Note

zu bringen sei. Bei Anfängern sind einfachere Uebungen in diesem Genre anzuwenden. Tongruppen im raschen Tempo müssen ebenso behandelt werden und bilden die sichere perlende Koloratur.

Können nun auf allen Tönen die Vokale rein und klar gebracht werden, so beginnt das Studium mit den Konsonanten, welche, wie schon erwähnt, bei richtiger Anwendung den Ton zur Hälfte vergrößern. Bei dem Aussprechen der Konsonanten sind vielerlei Tonarten in Bewegung, daß dieselbe, wenn sie sicher und fest gebracht werden, für die Töne eine Resonanz werden. Lippen und Zunge müssen dabei mit großer Aufmerksamkeit gebraucht werden. Z. B. haben bei dem W, B, P, u. s. w. die Lippenmuskeln ihre Spannkraft zu entwickeln, während bei dem R, D, T, u. s. w. die Zunge geübt werden muß. Um den Konsonanten nach vorne zu bringen, müssen bei weichen wie harten Konsonanten die Organe gleiche Spannkraft entwickeln, die harten werden durch die Luftsäule markirt. Sehr oft kommt es vor, daß die Zunge zu lang, zu dick, zu kurz, zu schlaff ist, daß sie sich beim Sprechen wie beim Singen in Form eines Knäuels zusammenzieht! In solchen Fällen muß ein mühsames Studium angewendet werden, die dadurch entstehenden Fehler zu beseitigen. Alle diese für den Laien unscheinbaren Dinge haben auf die Gesammtleistung einen großen Einfluß; daher es für den Schüler von großem Nutzen ist, wenn der Lehrer während seines Vortrages so klar, deutlich, vorne an den Zähnen spricht, wie man das Wort beim Gesang und bei der Deklamation gebrauchen muß, um in jedem Lokale, besonders Theatergebäuden, verstanden zu werden.

Folgende Uebungen sind für Töne mit Konsonanten vorzuschlagen:



In dieser Weise nehme der Lehrer in verschiedenen Intervallen sämmtliche Konsonanten in Verbindung mit Vokalen durch. Selbstverständlich bleibt der Ansatz, die Leitung des Luftstromes, sowie die Eintheilung der Register immer dieselbe. Die Bemerkungen, wann man mit dem Schüler zu singen beginne, wie vorsichtig man dabei zu Werke gehe, wie genau man sich um die physische Entwicklung des Organismus zu kümmern habe, dürften hier nicht am Platze sein. Entweder ist der Leser hierin unterrichtet, oder er ist es nicht, und dann bedürften sie einer langen, eingehenden Besprechung. Ebenso die Andeutung, daß man die Schüler nur die

mit der Brust singen lasse, und die Erklärung der daraus folgenden Nachtheile, falls man die Stimme nach dieser Richtung hin forcire würde.

Von diesen flüchtig hingeworfenen Ansichten, welche Ergebnisse der Praxis sind, kann sich jedermann überzeugen und sie sich aneignen, denn es ist dies nur der mechanische Theil; doch singe nur der, dem Gesang gegeben, nur der, welcher mit den Eigenschaften begabt ist, um den großen Anforderungen der Kunst vollkommen zu entsprechen. Das tiefe und vielseitige Wissen des Lehrers, um einen Künstler zu bilden, ist ebenso sehr Grundbedingung, wie die dazu erforderliche Zeit — doch Zeit kostet Geld — kostet Jugend — und da beides in unseren materiellen Zeitverhältnissen vom höchsten Werth ist, so mag darin wohl der Verfall der echten Kunst ebenso zu suchen sein, wie in dem Mangel an guten Lehren. Die Säulen und Räder, welche die Theaterverhältnisse tragen und in dieselben eingreifen, fordern Jugend, Schönheit und Stimme. Alles Uebrige findet sich, — und findet es sich nicht, so gibt es für so ein Irrlicht zehnfachen Ersatz, da sich

Digitized by Google

jetzt Alles ſelbſt ohne Beruf für die Kunſt zur Bühne drängt. Kein Vorſtand iſt genöthiget oder glaubt verpflichtet zu ſein, die Anlagen einer Individualität ſorgfältig nach verſchiedenen Richtungen zu prüfen, was weit mehr noch der Kunſt als dem Künſtler nützen würde. Das Repertoir richtet ſich nicht nach den Künſtlern, ſondern die Sänger müſſen ſich nach dem Repertoir richten. Gelingen die Probenrollen eines Sängers, ſo tritt der Kontrakt in's Leben. Mißlingt jedoch die erſte Rolle, was bei dieſen zahlreichen externen Influenzen, wie neue Räumlichkeiten, Geſchmack des Publikums, ungewohnte Orcheſterſtimmung und Direktion, fremde Umgebung, klimatiſche Verhältniſſe, Befangenheit u. ſ. w., leicht möglich iſt, ſo wird das Mitglied, welches vielleicht einen reichen Schatz von Kenntniſſen und Vielſeitigkeit und Nutzen für das Inſtitut in ſich birgt, weggeſchickt, iſt, wenn nicht im Augenblick ein neuer Antrag kommt, gedrandmarkt und geht ſehr oft für die Kunſt verloren. Die Vorſtände ſind durch den Zudrang in keiner Verlegenheit, da ſie zu jeder Zeit, von allen Seiten mit Mitgliedern verſehen werden.*) Daß nach dieſen Anſichten und Anforderungen die jungen Sängerinnen in erſten Fächern, womit man aufhören ſoll, ſchon anfangen, iſt begreiflich und verzeihlich. Die theatraliſchen Verſuche der jungen Damen ſind: Jeſſonda, Valentine, Norma, Gretchen, Iſabella u. a. Wie kann eine Anfängerin ein plaſtiſches Kunſtgebilde einer geſchichtlichen Perſönlichkeit, welche die Situation lenkt — ſchaffen, ihr eigenes Ich verleugnen, das Publicum aus dem Zuſchauerraum momentan in die Wirklichkeit verſetzen, ehe ſie alle Schwierigkeiten der praktiſchen Anwendung der Geſangskunſt und Darſtellung überwunden hat? Bei der vollkommenſten theoretiſchen Ausbildung und dem größten Talent ſind die praktiſchen Studien unerläßlich, um Künſtlerin zu werden. Gehen wir nur um ein Decennium zurück, ob Hoftheater zweiten Ranges oder Stadttheater erſten Ranges theatraliſche Verſuche im erſten Fache concedirten. Jetzt werden mit Anfängerinnen zu ihrem eigenen Nachtheile erſte Fächer an Hofbühnen erſten Ranges beſetzt, was ganz beſtimmt weder zum Heil der Kunſt noch des Künſtlers führt. Abgeſehen davon, daß ſich die Anfängerin nicht unbemerkt fort- und ausbilden kann, ſo verträgt ihr Organismus die plötzliche phyſiſche Anſtrengung nicht und unterliegt. Nach dieſer Anſchauung iſt wohl auch die Frage gelöſt, warum jeder gute Muſiker, Inſtrumentaliſt Geſangsunterricht gibt, und auch den allgemeinen Anforderungen momentan vollkommen entſpricht, da es ganz allein nur auf die Größe des Repertoirs wie auf die Sicherheit, mit welcher es ſtudirt iſt, ankömmt. Guter, gründlicher Muſikunterricht iſt von hoher Wichtigkeit und gehe mit der Schule des Geſanges Hand in Hand. In erſterem laſſe man ſich von einem guten Muſiker unterrichten. Je muſikaliſcher die Sängerin iſt, mit deſto mehr Reinheit und Sicherheit wird ſie ſingen und intoniren. Abgeſehen von der eigenen Sicherheit wird ihr Werth von Kapellmeiſter, Orcheſter, Direktion, Kollegen ꝛc. anerkannt, ſie benöthigt wenig Proben, ermöglicht oft eine wichtige Vorſtellung durch raſches Uebernehmen einer Rolle, daher muſikaliſche Kenntniſſe und die dazu erforderlichen Anlagen unerläßlich ſind. Die Tonbildung leite der Sachkundige, die höhere Ausbildung jedoch, die lehre nur die Frau der Frau, der Mann dem Mann, ſelbſtverſtändlich daß beide im erſten Fache an der Bühne gewirkt haben. Der feinſte, zartfühlendſte Mann hat nicht die poetiſche Auffaſſung und Anſchauung eines Frauengebildes; er kann ſich in das tiefe Empfinden und Seelenleben eines Frauengemüthes nicht hinein denken, noch weniger hinein leben. Eben ſo wenig kann aber auch die entſchloſſenſte Frau den männlichen Ernſt, den feſten Charakter durchdringen und erfaſſen, um ein männliches Ideal hinzuſtellen, ohne an das Weibiſche zu grenzen. Menſchen von beſonders hoher Bildung und Begabung mögen wohl von dieſer Regel eine Ausnahme machen.

Mit unterſchätzendem Leichtſinn wird der dramatiſche Theil dieſer großen Aufgabe behandelt. Einige Monate vor dem Auftreten wird ein Schauſpieler zu Rathe gezogen, durch deſſen Abmühen die Sängerin gehen, ſtehen, knien, fallen und die Kleinigkeit: ſprechen, richtig ſprechen lernen ſoll. Wer kann unter dieſem Gebahren eine dramatiſche Auffaſſung leiſten? Wer eine fordern? Wo bleibt die Möglichkeit eines richtigen Verſtändniſſes? Wo die Rechenſchaft über die Bewegungen? Sogar der Dilettant ſoll ſich bis zu einer gewiſſen Grenze auf beiden Feldern heimiſch fühlen, um das Lied vollkommen zu verſtehen und verſtändlich wiedergeben zu können. Wer das Gedicht eines Liedes mit richtigem Gefühl und Verſtändniß

*) Das Publikum wird durch den Wechſel unterhalten, und vergißt dadurch die wahre Kunſt zu erhalten und zu fördern.

lieſt, wird auch, unterſtützt von den nöthigen Kenntniſſen in der Muſik, der Kompoſition desſelben gerecht werden. Doch nicht nur nach geiſtiger Richtung hin ſoll der Opernſänger zum Schauſpieler gebildet werden. Er muß ſich dieſelbe techniſche Ausbildung aneignen, das Wort, das Sprachorgan, den Athem zu gebrauchen, wie bei Anwendung der Stimme. Daher gleichzeitig beide Studien ſorgſam gepflegt werden müſſen, ſelbſtverſtändlich unter der Anleitung des Geſanglehrers und in Berückſichtigung der Stimme nicht zu weit gehend. Beides ergänzt ſich; weßhalb der Sänger die Schauſpielkunſt hege und pflege, ſo wie der Schauſpieler den Geſang, um alle erforderlichen Organe vollkommen gebrauchen und beherrſchen zu können. Daß dieſe Nothwendigkeit nicht anerkannt wird, beweiſt die unausgebildete Scala und ſchlechte Wortbildung der meiſten Schauſpieler, und in der Oper der gänzliche Verfall der reizenden Spieloper, die nicht mit Operette zu verwechſeln iſt, das gänzliche Vermiſſen des Recitativs, welches ſingend geſprochen und ſprechend geſungen werden muß. Ein hingehauchtes, im Geiſte der Situation erfaßtes Wort iſt oft von größerer Wirkung als ein großer, voller Ton, welcher beſonderes bei Recitativen, als rein deklamatoriſcher Geſang, oft am unrichtigen Platz angebracht wird.

Schließlich will ich mir für den Lehrer noch eine kleine Bemerkung erlauben, nämlich: er möge nicht nur den Organismus, die Individualität, beſonders die Stimmlage, ſondern auch die Pſyche ſeines Schülers ſtudiren. Welcher Selbſtverläugnung, welcher Willenskraft, welcher Liebe zur Kunſt bedarf nicht nur allein der Augenblick des Erſcheinens vor dem Publikum! Welche Selbſtverläugnung bedingt oft die Auffaſſung und Wiedergabe mancher Rolle, die der eigenen Individualität vollkommen entgegen iſt, wobei ſich oft die Seele einer feinfühlenden Frauennatur empört! Jeder darſtellende Künſtler, der kleinſte wie der größte, hat während ſeiner Leiſtung Momente, wo ſeine eigene, ja die ſtrengſte Ueberwachung aufhört, wo der innere Menſch getroffen wird. In ſolchen Augenblicken iſt ſein Denken, Fühlen, ſeine Seele den Blicken des Beobachters preisgegeben. Solche Augenblicke hat auch der begabte Schüler, dieſe erfaſſe der Lehrer und übertrage in ihn ſein geiſtiges Ich und eröffne ihm die Thore der Poeſie; durch dieſe ſtrömen dann die Naturanlagen, welche ſelbſtverſtändlich erforderlich ſind, um Künſtler zu werden. Daher die dramatiſche Befähigung dem Lehrer unerläßlich iſt. Pr. Wick verlangt im 9. Kapitel ſeines Buches über Geſang von einem Geſanglehrer drei Kleinigkeiten: Den feinſten Geſchmack, das tiefſte Gefühl, das zarteſte Gehör. Fr. Seiler fügt in ihrer Broſchüre: Altes und Neues, noch eine vierte hinzu: Die genaue Kenntniß des Stimmorganes, und folgende Erforderniſſe, den vorerwähnten hinzuzufügen, dürften die obigen ergänzen: die Behandlung des Stimmorgans, Menſchenfreundlichkeit und univerſelle Bildung.

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von Karl van Bruyck.

I.

(Schluß.)

Wir haben bereits nur zu reichliche Gelegenheit gehabt, zu bemerken, wie weit entfernt die Zeitgenoſſen des großen Meiſters, bei aller Anerkennung und Bewunderung im Einzelnen, geweſen ſind, den wahren, geradezu inkommenſurablen Werth ſeiner Schöpfungen zu erkennen, ja nur zu ahnen. Dieß bezeugt auf das deutlichſte auch das Schickſal ſeiner hinterlaſſenen Manuſkripte, d. h. ſeiner ſämmtlichen Werke bis auf einige beinahe verſchwindende Ausnahmen. Niemand kümmerte ſich um ſie. In den Schränken der Thomas-Schule, wo er 27 Jahre lang gewirkt, haben ſich nur noch einige wenige unbedeutende Blätter von ſeiner Hand gefunden. Aber unſeren höchſten Unwillen muß es erregen, zu erfahren, daß ſelbſt derjenige ſeiner Söhne, welchem der größte Theil dieſer Manuſkripte als Erbe zufiel, Friedemann Bach, nicht viel beſſer mit ihnen verfuhr. Er ſoll, als der älteſte, einer Mittheilung Forkel's zufolge, ungefähr zwei Drittel des Nachlaſſes erhalten haben, Philipp Emanuel, als nächſtälteſter Sohn den übrigen Theil. Und bezüglich dieſer zwei Drittheile leſen wir Seite 376 des 2. Bandes: „Er (Friedemann) hat in ſeinem vielbewegten und unruhigen Leben leider oft genug Veranlaſſungen

gefunden, dieſen Antheil zu verringern. Was ihm ſchließlich davon geblieben und wohin dieß gekommen, wiſſen wir nicht“.*) Sorgfältiger verfuhr Philipp Emanuel mit ſeinem Antheil. Er ſcheint ihn wenigſtens zuſammengehalten zu haben. Aber charakteriſtiſch genug lautete das Verzeichniß dieſes Nachlaſſes, welches nach dem Tode Philipp Emanuel's im Jahre 1788 in Hamburg öffentlich verſteigert wurde, folgendermaßen:

1. Ein Stoß mit 32 verſchiedenen Kirchenmuſiken.
2. Ein ſtarker Stoß mit Kirchenmuſiken.
3. Noch ein ſtarker Stoß mit Kirchenmuſiken.
4. Die große katholiſche Meſſe.
5. Ein Stoß mit Hochzeits-Kantaten.
6. Ein ſtarker Stoß mit Paſſionsmuſiken, Dramen, Kantaten.
7. Ein ſtarker Stoß mit Symphonien, Sonaten, Ouverturen, Konzerten, Trios, Fugen u. ſ. w.

Dieſe verſchiedenen „Stöße“ gingen theils in den Beſitz des Geſanglehrers Pölchau, theils in den des Muſikdirektors Schwenke zu Hamburg über, (welches Letzteren Erwerb nach deſſen Tode im Jahre 1824 abermals zur Verſteigerung gelangte). Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe beiden Kunſtfreunde keine allzugroßen Kapitalien an die Erwerbung dieſer Schätze zu wenden brauchten und hatten, wie wir denn auch Seite 378 des 2. Bandes erfahren, daß dieſelben für Summen abgingen, ſo geringfügig, daß ſie im Verhältniß zu dem Werth der Werke für nichts erachtet werden konnten.“ Damals waren dieſe Werke insgeſammt noch Manuſkripte, ſie konnten alſo für ihren Beſitzer faſt den Werth von Originalgemälden haben. Erinnern wir uns nun der ungeheuren Summen, welche wir kürzlich bei der Verſteigerung der Galerie Pourtalès in Paris von Liebhabern für den Erwerb von Gemälden haben aufbieten ſehen, deren innerer Kunſtwerth mitunter mit den Schöpfungen unſeres muſikaliſchen Heros gar nicht wird verglichen werden können, ſo erkennt man wieder einmal recht deutlich die ſo enorm verſchiedene äußere Stellung dieſer beiden Künſte, der Tonkunſt und der bildenden Kunſt, dazu freilich auch den Unterſchied der Zeiten und der Nationen. — Von dem obenerwähnten Geſanglehrer Pölchau findet man in der Original-Handſchrift der drei Bach'ſchen Violinſonaten in F-dur, A-moll und C-dur, welche die königliche Bibliothek in Berlin bewahrt, einen Zettel eingelegt mit folgender Bemerkung: „Dieſes von Joh. Seb. Bach eigenhändig geſchriebene vortreffliche Werk fand ich unter alten, für den Butterladen beſtimmten Papieren in dem Nachlaſſe des Klavierſpiers Polſchau zu St. Petersburg 1814.“ Man muß es unter ſolchen, das deutſche Vaterland beſchämenden und erniedrigenden Umſtänden als ein wahres Mirakel, ja faſt wie einen providenziellen Akt anſehen, daß von dieſen zum überwiegenden Theile ſo unſchätzbaren Werken gleichwohl noch eine ſo bedeutende Zahl erhalten wurde, wie ſie die „Haupt-Zuſammenſtellung aller von J. S. Bach hinterlaſſenen Werke, ſoweit dieſelben bekannt geworden ſind“, im Anfang des 2. Bandes ausweiſt. Der unermeßliche Werth des ſolchergeſtalt Erhaltenen ließe es ſogar einigermaßen verſchmerzen, wenn auch alles Uebrige verloren bleiben ſollte, denn das Geſammtbild, welches wir durch jenes überliefert erhalten, iſt ſo grandios, ſo umfaſſend, daß es einer weſentlichen Bereicherung und Erweiterung mindeſtens kaum mehr bedürftig erſcheint.

Als ein minder bekanntes Kurioſum ſei noch erwähnt, daß Bach auch als Erfinder zweier Inſtrumente genannt wird: eines Lauten-Clavicymbel und einer Viola pomposa, deren Beſchreibung man Seite 304 des 2. Bandes findet, wie er ja auch ſchon als junger Organiſt in Köthen eine Spieluhr verfertigt hatte und bei Orgelbauten häufig und gerne zu Rathe gezogen wurde. Höchſt merkwürdig erſcheint auch eine Probe, welche der Meiſter von ſeiner ſcharfen, blitzſchnellen Auffaſſung akuſtiſcher Verhältniſſe während ſeines Aufenthaltes in Berlin gab.

Daß in dem größten Meiſter des Erhabenen auch eine reiche humoriſtiſche Ader ſprudelte, wurde bereits erwähnt und ſollte überhaupt als allbekannt vorausgeſetzt werden dürfen. (Sogar einzelne Fugen des „wohltemperirten Klavier“ legen dafür das lautſprechendſte Zeugniß ab, wie z. B. die Fugen in F-dur, Fis-dur und G-dur des erſten Theiles).

Wir werden ſpäter ſelbſt zwei größere Geſangswerke des Meiſters von weſentlich humoriſtiſcher Färbung einer Analyſe unterziehen, den „Wettſtreit des Phoebus und Pan“ und den „wiederverſöhnten Aeolus“. Beide Stücke gehören dem Gebiete des feineren Humors an, wenigſtens ſicherlich im Verhältniſſe zu zwei anderen Stücken, welche den Namen der „Kaffee-“ und „Bauern-

*) Demzufolge wären ja geradezu zwei Drittheile dieſer Werke, wenigſtens vorläufig als verloren zu betrachten. Aber ſo wird ſich die Sache wohl nicht verhalten. Doch gilt als ausgemacht, daß Bach fünf Paſſions-Muſiken komponirt habe, daß nur die zwei, welche Philipp Emanuel Bach beſaß, erhalten und deer, aus denen man neemmtbei, daß ſie Friedemann's Erbſchaftsantheil waren, neeloren gegangen ſeien.

Kantate“ führen und in denen der unerschöpfliche Proteus-Tondichter wohl noch — wir kennen sie nicht — in derberen Tinten gemalt haben wird, wie er dies gar wohl verstand. Der ziemlich ärmliche Textinhalt der „Kaffee-Kantate“ beschränkt sich übrigens auf einen Diolog zwischen einem Vater und seiner Tochter, welchen beiden Personen zu Einleitung und Schluß ein Chor beigefügt ist und in dem ein an sich ein wenig magerer Spaß ausgeführt wird. Der Vater, „Schlendrian“ genannt, will, daß seine Tochter Lieschen das Kaffee- (oder Kosse-) Trinken lasse. Die Tochter sträubt sich, dem Befehl zu gehorchen. Endlich droht der Vater: so solle sie auch nie einen Mann bekommen. Vor dieser Drohung nun streicht Lieschen scheinbar die Segel, spricht aber sogleich bei Seite die Hoffnung aus, daß es ihr wohl glücken werde, einen Freier zu gewinnen, der ihr für künftige Zeiten „Kosse“-Freiheit ertheile. Das ist Alles. Wir meinen aber, daß Hr. Geheimrath Bitter diesem harmlosen Schwank in deutscher Manier wohl eine zu schwere Gewichtigkeit zuschreibt, wenn er bemerkt: „Mit vollem Bewußtsein tritt Bach hier mitten hinein in die Schwächen seiner Zeit, in den Unverstand und die Thorheit des menschlichen Herzens, um sie in heiter scherzender Weise zu geißeln, sie dem Gelächter seiner Zeitgenossen preis zu geben“? Ebenso wenn er weiter zur Entschuldigung Lieschens anführt: dieser Kultus des „Kosse“ wurzele keineswegs in einem „rohen Materialismus“, sondern „in der feinen Poesie des duftigen arabischen Trankes“, so ist die Unterscheidung doch ein wenig sophistisch und die Entschuldigung ziemlich überflüssig.

Die Komposition betreffend, bemerkt der Verfasser über die beiden (Baß-) Arien des Hrn Schlendrian: „daß sie sich durch seine Züge der Komik und durch einen launigen, bei Bach sonst unbekannten Bussoton auszeichnen.“ Und über eine Arie des Jungfer Lieschen's: „Diese Arie, wiewohl etwas lang, ist eines der reizendsten Gesangsstücke, das man sich denken kann, von einer Süße der Empfindung und einer einfachen Klarheit, wie man solche schwer in größerer Vollendung finden kann. Bach tritt darin in einer ihm sonst völlig fremden Weise auf *), welche nach mehr als einer Seite hin sich dem modernen Styl nähert und darum um so mehr unser Interesse in Anspruch nimmt.

Wir schließen unseren ohnedieß fast allzu weitläufig gerathenen Bericht, indem wir nur noch der äußeren Disposition des höchst schätzbaren Buches gedenken, welchem derselbe gewidmet ist. Der Verfasser hat das reiche Material so abgetheilt, daß er immer die biographischen Abschnitte getrennt für sich behandelt und mit den der Besprechung der Bach'schen Werke zugewandten Abschnitten wechseln läßt. So erzählt er uns im ersten Bande von der Abstammung und Familie des Meisters, von seiner Jugend und Lehrzeit, seinem Aufenthalte in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Köthen (in Arnstadt und Mühlhausen war ihm wieder ein Bach im Amte nachgefolgt) und wir sehen ihn im 6. Abschnitte das letzte Ziel seiner Wanderschaft: Leipzig erreichen, wo er im Jahre 1723 angestellt wurde und bis zu seinem Tode verblieb. Die zweite Hälfte des ersten Bandes und der ganze zweite Band handeln dann von seinem Aufenthalte in Leipzig und von den Werken selbst. Außerdem ist jedem Bande noch ein „Anhang“ beigefügt, in welchem man mehrere theilweise sehr interessante Dokumente und Schriftstücke mitgetheilt findet, wie: „die Verhandlungen im Rathe zu Leipzig über die Anstellung Bach's an der Thomas-Schule daselbst“, „Aktenstücke, die Einführung des Kantors zu St. Thomas betreffend“, musikalische Beilagen „aus dem Buche der Anna Magdalena Bach“ (darunter: „erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“), „Aktenstücke, die Beschwerde Bach's über den Rektor Ernesti wegen eigenmächtiger Absetzung der Chor-Präfekten betreffend“, „Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des kritischen Musici“ (Streit zwischen Birnbaum und Scheibe, von welchen der letztere Bach angegriffen hatte, jener ihn in einer vortrefflichen Gegenschrift vertheidigte), „Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Leipzig“, „Marpurg's Vorrede zur Kunst der Fuge“, die „Trauer-Ode der musikalischen Societät auf Bach's Tod“ und „Haupt-Zusammenstellung aller von J. S. Bach hinterlassenen Werke, soweit dieselben bekannt geworden sind“.

Und nunmehr wenden wir uns zu unserem ursprünglichen Vorhaben, einer kritischen Anzeige dieser Werke selbst, soweit dieselben in den bisher ausgegebenen dreizehn Bänden der Bach-Gesellschaft enthalten sind.

*) So möchte sich doch denn vielleicht noch in mancher Komposition, also finden, welche bisher zu den verlorenen zählt.

Das erſte deutſche Sängerbundesfeſt in Dresden

vom 22. bis 25. Juli d. J.

(Schluß.)

Was nun die Programme der beiden Hauptaufführungen anlangt, ſo waren ſie bei der Gleichartigkeit des Klangelements und der Monotonie der begleitenden Meſſinginſtrumente viel zu lang und die Auswahl der Nummern keine ſonderlich glückliche, wenigſtens hätten wir unter den neuen Muſikſtücken den 24. Pſalm von J. Otto, des Sängers Gruß von J. G. Müller und noch manches Andere hinweggewünſcht, das auf dem allergewöhnlichſten und landläufigſten Standpunkte des Männergeſanges ſtehen blieb. Merkwürdig war es aber, daß ein deutſches Männergeſangfeſt mit einem Muſikſtück geſchloſſen ward, deſſen Text lateiniſch war. Daß die Verwerthung der Einzelgeſänge gut geſchulter Vereine ganz ausgeſchloſſen war, erregte allgemeines Bedauern, da die künſtleriſche Bedeutung, der kulturhiſtoriſche Werth des Sängerfeſtes nur gewinnen konnte, wenn man den Einzelgeſängen größere Sorgfalt gewidmet und ihnen eine in quantitativer und qualitativer Hinſicht würdige Repräſentation vorbehalten hätte. Ohne einer Art Wettgeſang das Wort reden zu wollen, meinen wir doch behaupten zu müſſen, daß nur die Vorträge ausgewählter Einzelvereine im Stande ſind, den Männergeſang in ſeiner künſtleriſchen Vollendung und in ſeiner höchſten Blüthe zu zeigen. Dies war nun aber eine ſo gewichtige Aufgabe für das Sängerbundesfeſt, daß deren Nichtberückſichtigung gewiß beklagenswerth erſcheint. Denn das Verweiſen der Einzelgeſänge in die ſogenannten Kommersabende nach den Hauptaufführungen war ein Widerſinn, da einmal die Singenden ſchon ermüdet und abgeſpannt, anderer ſeits aber während dieſer Zeit ein ſolcher Lärm in der Feſthalle ſtatt hatte, daß man es aufgeben mußte, dieſes Projekt durchzuführen und dafür lieber allgemeine Geſänge anſtimmte.

Etwas den Hörer ſehr Beläſtigendes war die ausſchließliche Verwendung von Meſſinginſtrumenten zur Begleitung der Geſänge; ſchon das an und für ſich grob ſinnliche und materielle dieſes Klangelements, noch mehr aber die häufige Benutzung der ſchreienden und ſchrillenden Klappenhörner und Pikkolokornets riefen einen unangenehmen Eindruck hervor. Aber auch für viele Kompoſitionen ging dadurch mancher günſtige Moment verloren, denn z. B. die „Geiſterſchlacht“ von E. Kretzſchmer, das „Thürmerlied“ von van Eyken, das „Tedeum“ von Rietz und noch manche andere ſchienen auf weit feinere Inſtrumentirung berechnet und angelegt zu ſein. Da es nun aber in Dresden und deſſen Umgegend durchaus nicht an Muſikchören für Saiteninſtrumente fehlt oder doch wenigſtens eine Harmoniemuſik von Holzblasinſtrumenten unſchwer zu beſchaffen war, ſo erſcheint es unbegreiflich, weshalb der Muſikausſchuß dieſe Beſchränkung auf bloße Meſſinginſtrumente zum Beſchluß erhob.

Bezüglich der Klangwirkung im Allgemeinen ſtellte ſich heraus, daß alle Muſikſtücke ſchwieriger Art, welche auf ein lebendiges Ineinandergreifen von Begleitung und Stimmen berechnet waren, unter den hier obwaltenden Raum- und Maſſenverhältniſſen keine reine Wirkung hervorbringen konnten, wie überhaupt die kontrapunktiſche und thematiſche Behandlung der Männerſtimmen durch die enge Tonlage unklar und wirkungslos wurde. Hingegen alle die Muſikſtücke, welche in getragener und einfacher Schreibweiſe gehalten waren, wie z. B. der Choral, von einer wunderbaren mächtigen Wirkung ſich zeigten. Gleiches war auch mit dem a capella Geſungenen der Fall, wo ſelbſt dieſe Rieſenmaſſe von mehr als dreitauſend Stimmen einen tiefgreifenden Eindruck auf die Hörer hervorrief, und wobei ſelbſt feinere Schattirungen ſich als erreichbar zeigten, wie dies unter Kapellmeiſter Herbeck's Leitung das Lied von F. Schubert „Die Nacht“ recht fühlbar machte. Ueberhaupt bekundete unter den vier Hauptdirigenten Hr. Herbeck das entſchiedenſte Talent, große Maſſen leicht und ſicher zu dirigiren. Wenn trotz der Tauſende von Sängern dennoch keine größere Klangwirkung durch die Maſſe erreicht wurde, als wir ſie von einer viel kleineren Zahl aber dabei wohl geſchulter und muſikaliſch gebildeter Männerſtimmen ſchon hörten, ſo hat dies eben ſeinen Grund in der Grenze der Tonmächtigkeit, die ſich hierbei mehr nur in größerer Tonfülle wahrnehmen ließ.

Unter allen Muſikſtücken der Programme haben keine ſo allgemein gezündet wie die Volkslieder, die nicht allein durch ihr Bekanntſein, ſondern auch durch ihre Naivetät und rührende Einfachheit den Preis davon trugen, auch wurden ſie am beſten geſungen. Dies könnte dem allgemeinen Sängerbund als Fingerzeig dienen, nicht ſo und ſo viel neue Kompoſitionen in ſein Programm aufzunehmen, ſondern die Pflege des deutſchen Volksliedes als ſeine entſchiedenſte, aber gewiß auch herrlichſte Aufgabe anzuſehen, ohne darum alles Neue ausſchließen

zu müſſen. Die Pflege des Volksliedes in ſeinen mannigfaltigen Schattirungen brächte eine der ſchönſten Seiten des deutſchen Gemüthslebens zur Verkörperung. Es würde ſowohl der Kunſt, als dem Sängerbunde ſelbſt zu Nutz und Frommen gereichen, wenn man dieſe Angelegenheit förderte und in den Vordergrund ſtellte.

Eine Steigerung der Bedeutſamkeit derartiger Sängerfeſte kann nur nach dieſer Seite hin gedacht werden, in allen anderen Beziehungen, was Gaſtlichkeit ꝛc. anbelangt, hat Dresden das Möglichſte gebaten und möchte ſchwer zu überbieten ſein, wenn man dabei mehr als 18,000 Theilnehmer annimmt.

Als muſikaliſchen Abſchluß des Feſtes gab der Organiſt und Komponiſt J. A. van Eyken aus Elberfeld am 26. Juli ein Orgelkonzert in der hieſigen Kreuzkirche, wobei derſelbe ſich als vortrefflichen Orgelſpieler und gewandten Kampaniſten für ſein Inſtrument bekundete. Das Programm enthielt Tonſtücke van Bach, Mozart, R. Schumann und dem Konzertgeber.

Dresdener Theaterbericht.

Opern-Eröffnung. — Gaſte in Schauſpiel und Oper. — Novitäten. — Wolfsohn †.

P. — Nach dreiwöchentlichen Ferien wurde das Hoftheater am 28. Juni mit Donizetti's „Regimentstochter“ eröffnet, allerdings eine Oper, welche als hierzu wenig geeignet erſcheinen mag, allein zur Entſchuldigung der Direktion muß angeführt werden, daß die Aufführung einer größeren Oper wegen Krankheiten der Sänger unmöglich war. So wenig intereſſant dieſer Anfang der Oper war, umſomehr feſſelte im Schauſpiel vom 29. Juni an das Gaſtſpiel des Hrn. Döring aus Berlin. Der geſchätzte Gaſt, welcher vor zwanzig Jahren hier längere Zeit auf Engagement gaſtirte, war nur einem Theil des derzeitigen einheimiſchen Publikums bekannt, doch erinnerten ſich jene, welche ihn aus dieſer Zeit nach kannten, mit Bedauern der Urſache, weßhalb damals das Engagement nicht zum Abſchluß kam. Wenn auch Hr. Döring der vorgerückten Jahre wegen ſeitdem einen Theil ſeiner früheren Rollen in jüngere Hände übergehen ließ, ſo zeigten doch die Partien des Shewa und Shylock, daß in dem Künſtler noch immer das jugendliche dramatiſche Feuer lebendig lodere, und daß die Dresdener Bühne durch das Scheitern jenes Engagements eine Zierde weniger beſitzt, denn als ſolche betrachtet man doch gegenwärtig Hrn. Döring in Berlin. Zwar gehört der Gaſt in einiger Beziehung der realiſtiſchen Richtung der Neuzeit an, welche ſich ſehr dem Epiſodenthum zuneigt, doch verſteht dieſer talentreiche Künſtler mit vorſichtiger Mäßigung dieſe Manier des Naturalismus taktvoll zu beherrſchen. Dies zeigte er beſonders im Luſtſpiel, welches Hr. Döring als Schwerpunkt ſeines diesmaligen Gaſtſpieles gewählt hatte, und zwar zunächſt als Kommiſſionsrath Froſch in: „Der Verſchwiegene wider Willen“, Müller in: „Das Liebesprotokoll“, Magiſter Reißmann in: „Der alte Magiſter“, Richter Adam in: „Der zerbrochene Krug“ und vor allen in Shakeſpeare's „Heinrich IV.“ als Falſtaff, in welcher Rolle der geſchätzte Gaſt mit formvollendeter Lebendigkeit, Temperament und Schwung dieſe gefährliche Partie ausführte, ohne an das Poſſenhafte zu ſtreifen. Daß Hr. Döring auf die ausgezeichnetſte Weiſe vom Publikum geehrt wurde, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Den Schluß des Gaſtſpieles bildete die Partie des Poſert in Iffland's: „Der Spieler“, wobei der älteſte Kunſtgenoß des Hrn. Döring, Hr. Emil Devrient, den Baron Wartemberg gab und beide Künſtler dabei bewieſen, was ein maßvolles Zuſammenſpiel tüchtiger Darſteller für eine Macht auf ein großes Publikum auszuüben vermag, daß dieſes ſelbſt bei beinahe tropiſcher Hitze ſeine Theilnahme nicht fehlen läßt.

Unmittelbar an dieſes Gaſtſpiel ſchloß ſich das des Hrn. Marr an, der ſchon im vorigen Jahre das Intereſſe des Theaterpublikums erregte und in dieſen Blättern mehrmals eine Beſprechung ſeiner Leiſtungen erfuhr, mit der wir völlig übereinſtimmen. Hr. Marr eröffnete ſein Gaſtſpiel mit der Partie des Menzinger in dem Schauſpiel: „Der Kaufmann“ von R. Benedix, worauf in kürzeren Intervallen der Baron Scaradäus in: „Die unterbrochene Whiſtpartie“, Graf Balken in: „Die Schachmaſchine, Rantzau in: „Der Miniſter und der Seidenhändler“ und der Oberjäger in Iffland's „Jäger“. Leider fiel das diesmalige Gaſtſpiel des Hrn. Marr gerade in die Zeit des hieſigen Sängerfeſtes, wo das Publikum faſt ausſchließlich nur für dieſes Sinn hatte, und dabei erreichte die Hitze im Freien in dieſen Tagen eine ſolche Höhe, daß ſie ſich bis zur Unerträglichkeit in den Räumen des Theaters ſteigerte. Es war deßhalb der Beſuch des Theaters ein ſpärlicher zu nennen.

Wie ſchon früher erwähnt, bemühte ſich die Direktion, die Lücke des Geſangperſonales bezüglich eines lyriſchen Tenores auszufüllen und ließ aus dieſem Grunde eine Reihe Gäſte für dieſes Fach an uns vorüberziehen. Als letzter dieſer Verſuche iſt das Gaſtſpiel des Hrn. Brunner aus Hamburg zu betrachten, der als Elvino in: „Die Nachtwandlerin“, Manrico in: „Der Troubadour“, Floreſtan in: „Fidelio“ auftrat, durch ſeine Leiſtungen aber bekundete, daß er ſeit acht Jahren, wo Hr. Brunner das letzte Mal hier gaſtirte, weder als Sänger noch als Darſteller nur irgend welche Fortſchritte gemacht, dafür aber an Schmelz und Wohllaut der Stimme außerordentlich eingebüßt habe. Von einem Engagement ſah man deßhalb gänzlich ab. Da trat wie ein Blitz aus heiterem Himmel der plötzliche Tod unſers Ludwig Schnorr v. Carolsfeld ein, der die Direktion in die bitterſte Verlegenheit verſetzte, beſonders da Hr. Tichatſchel in dieſer Zeit auch ſehr unwohl war, ſo daß größere Opern momentan anſcheinend unmöglich wurden. Nun erſchien Hr. Bachmann als Gaſt und zog durch ſein mehrmaliges Gaſtſpiel die Direktion aus dieſer Verlegenheit. Genau an demſelben Tage, an welchem Vormittags 11 Uhr unſer Schnorr auf ewig die Augen ſchloß, trat Hr. Bachmann am Abend als Raoul in den „Hugenotten“ auf und machte uns Dresdenern erſt recht fühlbar, was wir an dem Entſchlafenen verloren haben; denn die Auffaſſung und Wiedergabe dieſer Partie war bei Schnorr im höchſten Grade fein, edel und chevaleresk, ganz im Charakter der Zeit und der Handlung und dabei von der muſikaliſchen Seite korrekt und ausgearbeitet, wie nur zu wünſchen. Von dem allen war bei dem Gaſte nicht die Spur zu finden, der nur einen routinirten Sänger erkennen ließ, der bei häufig unſchöner Tonbildung, Undeutlichkeit der Figuren, ſchwankender Intonation, ausſchließlich nur Werth auf das Herauspreſſen hoher Töne legt und dabei tüchtig loslegt, wie ein techniſcher Ausdruck ſagt. Gleiche Richtung zeigte auch ſein Spiel, bei welchem man, wie beim Geſange, gewiſſe Manieren und Unarten in den Kauf nehmen muß, die aber ein wenig befriedigendes Reſultat geben, wenn das ganze Verdienſt eines Künſtlers darin beſteht, daß er nichts verdirbt. Dennoch würde die Direktion ſehr gerne ein Engagement abgeſchloſſen haben, um aus peinlichen Verlegenheiten zu kommen, wenn nicht Hr. Bachmann, dem Vernehmen nach, in Kaſſel abgeſchloſſen hätte. Außer dem Raoul ſang der Gaſt noch den Fauſt in: „Margarethe“ und die Titelrolle in: „Robert der Teufel“. Gegenwärtig gaſtirt Hr. Coloman Schmidt von der deutſchen Oper in Moskau und iſt bereits als Raoul aufgetreten, ohne aber nach irgend einer Seite hin den Erwartungen des Publikums in dieſer Partie zu entſprechen; wie ſich in anderen Partien das Reſultat herausſtellen wird, muß ſich erſt noch zeigen.

Damen hatten wir in dieſer Zeit nur eine als Gaſt: Frl. Santer von der k. Hofbühne in Berlin, die zwar durch ihre Leiſtungen nicht gerade beſtach und blendete, aber das wohlthuende Gefühl hervorrief, daß ſie in allem Maß zu halten verſteht und zwar nicht wegen reduzirter Kräfte, ſondern in der Ueberzeugung, daß ihre Mittel erſt in der Entfaltung begriffen ſind. Hiebei entbehren die dramatiſchen Gebilde der jugendlichen Künſtlerin keineswegs des poetiſchen Reizes, ſondern Spiel und Geſang zeigen überall die nothwendige Verinnerlichung und Wärme. So gern man dieſe Künſtlerin für die hieſige Hofbühne gewonnen hätte, ſowenig konnte die Direktion auf die allzuhohen Forderungen eingehen. Zu bedauern iſt es für beide Theile, denn die Partien Donna Anna, Gräfin („Figaro's Hochzeit“) und Leonore („Fidelio“) zeigten klar, was die Gaſtin ſchon erreicht und was ſie noch zu erſtreben habe. Für die Oper aber iſt eine jugendliche Kraft für erſte Partien ſehr nothwendig.

Eine ziemliche Rührigkeit zeigte die Regie im Schauſpiel durch die Vorführung von drei Novitäten und ſieben neueinſtudirten Werken. Leider waren einige Stücke darunter, welche das Schauſpielperſonal nur zu den Zwecken der Gaſtſpiele der HH. Döring und Marr ziemlich raſch einzuſtudiren hatten, um ſie ebenſobald wieder zu vergeſſen. Dies iſt z. B. mit Cumberland's „Juden“ der Fall, deſſen Lebenszeit längſt verſtrichen iſt, ſo auch mit: „Die Schachmaſchine“ von Beck und: „Die unterbrochene Whiſtpartie“, welche der Vergangenheit angehören. Nicht weniger möchten wir auch dahin rechnen: „Der Verſchwiegene wider Willen“, während wir: „Der alte Magiſter“, „Das Liebesprotokoll“ und „Heinrich IV.“ dem Repertoir erhalten wünſchten. Eine ebenſo unnütze Aufgabe war die erſtmalige Aufführung von Scribes: „Der Miniſter und der Seidenhändler“, welches Stück durch andere Werke desſelben Verfaſſers weit überholt iſt und früher hier nie aufgeführt wird, und wahrſcheinlich auch jetzt es nicht geworden wäre, wenn nicht Hr. Marr als Rantzau darin gaſtiren und ſich als geſchickten Ueberſetzer dem Publikum bekannt machen wollte.

Als wirklich intereſſante Neuigkeit können wir nur

bezeichnen: „Um die Krone“, Intriguenſpiel in 5 Akten von G. zu Putlitz. Der Dichter hat hier Scribe nachgeſtrebt, indem er eine Epiſode aus der ruſſiſchen Geſchichte zwiſchen Katharina II. und Stanislaus Poniatowski dramatiſch behandelt, ohne aber ſein Vorbild zu erreichen. Das Ganze wirkt ſpannend und unterhaltend, ohne aber eine tiefere Wirkung zu erzielen. Es wurde von Seiten des Publikums ſehr kühl aufgenommen und nur am Schluß die Darſteller mit Beifall und Hervorruf belohnt. Die Hauptpartien befanden ſich in den Händen der Fr. Bayer (Katharina), Frl. Ulrich (Daſchkoff), Frl. Langhaun (Sophie Czartoryska), Hr. Fallenbach (Orloff), Hr. Maxmilian (Poniatowski) ꝛc. und wurden mit Sorgfalt durchgeführt, wie auch Regie und Ausſtattung von nothwendiger Gewiſſenhaftigkeit zeugten.

Minder bedeutungsvoll zeigte ſich: „Ein unbarmherziger Freund“, dramatiſche Kleinigkeit von W. Auguſtſohn (und Kotzebue). Mit Beſcheidenheit nennt der Dichter das Werkchen beim rechten Namen, denn als ſolches entzieht es ſich auch einem ſchärferen Urtheile.

Minder rückſichtsvoll möchten wir gegen den Hrn. Kapellmeiſter H. Dorn ſein, deſſen einaktige Operette: „Gewitter bei Sonnenſchein“ unter perſönlicher Direktion des Komponiſten am 14. Juli hier zum erſten Mal zur Aufführung kam. Wenn ein königl. Kapellmeiſter und ein im allgemeinen geachteter Muſiker und Lehrer ſich mit einem Komponiſten wie Offenbach auf gleiche Stufe ſtellt, dabei aber deſſen Esprit und Witz entbehrt, ſo iſt das beſte Urtheil aus Achtung — Schweigen.

Schon wieder habe ich den Tod einer bedeutenden Perſönlichkeit zu melden. Hr. Dr. Wilhelm Wolffohn, dramatiſcher Dichter und Schriftſteller, ſtarb hier am 13. Auguſt im Alter von 45 Jahren nach mehrmonatlichem Leberleiden. W. Wolffohn war 1820 am 20. Oktober zu Odeſſa von jüdiſchen Eltern geboren, erhielt ſeine wiſſenſchaftliche Ausbildung in Leipzig, woſelbſt er anfänglich Medizin ſtudirte, ſpäter aber zur Philoſophie und dem Studium des klaſſiſchen Alterthums überging und ſeine perſönliche Durchbildung durch das Studium Leſſing's und Shakeſpeare's vollendete. Wir ſahen Wolffohn als Kritiker, Kulturhiſtoriker und Dichter; in letzterer Eigenſchaft in den Dramen: „Zaar und Bürger“, „Nur eine Seele“ „Die Oſternacht“, Alles Stoffe aus ſeiner Jugendheimath, der er auch in der „Nordiſchen Revue“ fortdauernd ſeine größtes Intereſſe zuwendete. Wir haben mit ihm den dritten Dichter, der in unſerem Dresden lebte, binnen wenig mehr als Jahresfriſt verloren: Julius Hammer, Otto Ludwig und Wilhelm Wolffohn! Wenige Städte werden in kurzer Zeit ſo allgemein fühlbare Verluſte an Dichtern und Künſtlern erfahren haben, wie es hier der Fall war.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

24.—30. Auguſt: „Die Guſtel von Blaſewitz“, „Zu ſchön“ und „Ein Freundſchaftsdienſt“. — „Prinzeſſin Moatpenſier“. — „König Richard III“. — „Flatterſucht“. — „Torquato Taſſo“. — „Ein verarmter Edelmann“. — „Die Waiſe aus Lowood“.

‡ Das kleine Feſt, welches uns die Burgtheater-Leitung an Goethe's Geburtstage durch Wiederaufnahme des „Torquato Taſſo“ bereitet hatte, iſt von dem zahlreich verſammelten Publikum mit warmer Theilnahme aufgenomen worden. Wieder ein Beweis, daß es mit der Empfänglichkeit unſerer Theaterbeſucher für das wahrhaft Schöne, ſelbſt wenn ihm die Nachrede klaſſiſcher Langweile anklebt, immer noch nicht ſo ſchlecht ſteht, und zugleich eine Aufforderung an die Direktion, uns nicht wieder ſo lange auf eine Wiederholung des „Taſſo“ warten zu laſſen, wie es vor dem letzten Montag der Fall war.

Am 27. Auguſt 1859 ging das Goethe'ſche Stück mit folgender Beſetzung in Scene: Herzog (Hr. Fichtner), Taſſo (Hr. Wagner), Antonio (Hr. Lewinsky, neu), Prinzeſſin Leonore (Frl. Schäfer, neu), Leonore Sanvitale (Fr. Gabillon, neu). Bei der diesmaligen Aufführung war Hr. Sonnenthal an die Stelle Fichtner's, Frl. Wolter an die des Frl. Schäfer getreten. Die übrigen blieben.

Was zunächſt die Prinzeſſin des Frl. Wolter anlangt, ſo rechnen wir ſie zu jenen überraſchend glücklichen Griffen, an denen die Entwicklung dieſer Künſtlerin ſo reich iſt. Der Geſammtton war mit richtigem Takt erfaßt und in gleichmäßiger Schwebe von Anfang bis zu Ende feſtgehalten. Das Zart-Weibliche wog vielleicht zu ſehr vor und man vermißte über der Anmuth bis-

Digitized by Google

weilen die Hoheit. Doch wollen wir darüber um so weniger mit der Darſtellerin rechten, als eine Steigerung nach dieſer oder jener Seite hin ſich leicht erzielen laſſen wird, wenn das Ganze ſo fein und meiſterlich angelegt iſt. Unſere beſondere Anerkennung ſpenden wir der Deklamation, wie jedermann weiß, dem eigentlichen Kern dieſer ſchwierigen Aufgabe. Frl. Wolter hat uns gerade in dieſer Beziehung in letzterer Zeit zu einigen Bedenken Anlaß gegeben. Sie verfiel mehrere Mal in's Hudeln und ſchien überhaupt ihres ohnehin etwas affizirten Organs nicht mächtig zu ſein. Bei der Prinzeſſin Leonore traten dieſe Mängel vollkommen zurück. Eine edle Maßhaltigkeit, wie ſie dem Charakter dieſer goldenen Goethe'ſchen Worte ſo ſchön ſteht, beherrſchte den Vortrag, und doch wußte Frl. Wolter gerade die ſentenziöſen, wegen ihrer Popularität doppelt ſchwierigen Stellen mit einem ſo friſchen Anflug von Natürlichkeit auszuſtatten, daß wir vermeinten, wir hörten ſie zum erſten Mal. Es iſt dies einer der ſchönſten Erfolge wahrer Kunſt.

Hrn. Sonnenthal's Herzog war eine edle Bühnenerſcheinung, der es jedoch — vielleicht durch Goethe's Mitſchuld — an markanteren Einzelheiten gebrach, und die beſonders in der Deklamation faſt allzu weich und ſchwunglos gehalten war.

Recht anmuthig ſpielte Fr. Gabillon die Leonore Sanvitale. Hrn. Wagner's Taſſo könnte jünger ſein, gehört jedoch immerhin zu den beſſeren Rollen dieſes wackeren Künſtlers. Hrn. Lewinsky's Antonio ſähen wir gern um wenigſtens einige Zoll höher gegriffen. Der Künſtler nimmt im erſten Akt einen gar zu heftigen Anlauf, und holt namentlich auch mit der Stimme ſo tief aus, daß allerhand unſchöne Wallungen zu Tage treten, welche das ruhige Gleichmaß des Charakters ſtören. Auch die Maske des Darſtellers könnte glücklicher ſein.

Das Zuſammenſpiel zeugte von der gewohnten Sorgfalt.

Operntheater.

24.–30. Auguſt: „Der Waffenſchmied". Komiſche Oper in drei Akten. Muſik von Albert Lortzing (2 Mal). — „Die Hugenotten". — „Jotta" (2 Mal). — „Dinorah". — „Margarethe". — Die HH. Behr und Eppich als Gäſte.

„Der Waffenſchmied", welcher auf dieſer Bühne am 23. zum erſten Mal gegeben wurde, iſt für Wien längſt keine Novität mehr. Lortzing war in den Jahren 1846 und 1847 bei Pokorny als Kapellmeiſter engagirt, als er dieſe Oper eigens für das Theater an der Wien und zwar für Staudigl, Frl. Helwig, Frl. Dielen, die HH. Becker, Gehrer und Radl komponirte. Das Textbuch iſt von Lortzing ſelbſt mit dem großen Geſchick, welches er beſaß, nach dem ehemals ſo beliebten Ziegler'ſchen Luſtſpiele: „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Perſon" bearbeitet und kann unbedingt zu den beſten dieſer Gattung gezählt werden. Harmlos, aber heiter, bietet es dem Komponiſten gute Situationen und iſt im Ganzen unterhaltend. Die Muſik kann wohl jener von „Czaar und Zimmermann" nicht gleichgeſtellt werden, zählt aber doch immer zu den gelungenſten Kompoſitionen dieſes für die komiſche Oper ſo begabten Meiſters. — Die Lied- und Strophenform iſt darin ſtark vertreten und viele Nummern haben den bereits veralteten Zuſchnitt der vor-Mozart'ſchen Zeit; dieſe relativen Schwächen werden aber aufgewogen durch die Fülle der Melodien, welche dem Texte entſprechend, oft lieblich und einſchmeichelnd, zuweilen mit charakteriſtiſchem Humor, ſtets heiter und anſpruchslos und dabei niemals roh und trivial dem Komponiſten von der Feder fließen. Auch iſt die Inſtrumentation ſtets diskret, aber nie leer und ſämmtliche Rollen, ſelbſt die kleinſten, ſind für den Sänger und Darſteller dankbare Aufgaben.

Wenn wir zu dem eben Geſagten noch hinzufügen, daß im geſammten Opernpublikum, welches in den letzten Jahren mit Meyerbeer, Verdi, Wagner, u. d. m. überfüttert wurde, unbewußt eine Art Reaktion gegen die „große" Oper und ein ſtilles Sehnen nach heiterer, minder aufregender Koſt entſtanden iſt, ſo findet der vollſtändige Erfolg, welchen dieſe achtzehnjährige Novität bei der vorzüglichen Geſammtaufführung im Operntheater errungen hat, ſeine vollſtändige Begründung.

Der muſikaliſche Theil war durch Hrn. Deſſoff mit ganz beſonderer Sorgfalt einſtudirt worden; Alles klappte trefflich zuſammen, es wurde fein nüancirt und ſogar der Chor, dieſer ſchwächſte Theil unſerer Oper, ſang rein, friſch und präzis. Doch auch auf den geſprochenen Theil war diesmal eine gleiche Sorgfalt verwendet worden, und auch dieſer war im Enſemble durchaus befriedigend. Es iſt dies ein neuer Beweis, wie man ſelbſt mit mittelmäßigen Kräften durch Fleiß und Sorgfalt eine gelungene und erfolgreiche Geſammtaufführung zu Stande bringen kann, welche die Schwächen der Einzelnleiſtungen überſehen läßt.

Digitized by Google

Glücklicherweiſe hatten wohl die Wenigſten im Publikum den „Waffenſchmied“ an der Wien gehört, ſonſt hätte dieſe Erinnerung ihre Freude an der jetzigen Aufführung etwas getrübt. Wenn wir Hrn. Eppich ausnehmen, ſo erreichte keiner der jetzigen Darſteller ſeinen damaligen Vorgänger. Am ſchwächſten war jedenfalls der Gaſt Hr. Behr, der abgeſehen von jedem Vergleich mit der unvergeßlichen Meiſterleiſtung Staudigl's kaum mehr als eine große Theater-Routine in Geſang und Spiel aufweiſen konnte. Die Stimme iſt kräftig, aber entbehet bereits allen Klanges und Wohllautes und tremulirt; dem Spiel fehlt gänzlich dee Humoe. Die beiden Damen ſchienen ſtimmlich nicht beſonders gut disponiet; bei Frl. Tellheim ſchwebte die Intonation oft zu tief, bei Frl. Bettelheim zu hoch. Bei der erſtgenannten klang auch die Stimme in der Höhe auffallend ſcharf; Manches wurde übrigens recht gelungen vorgetragen: dem Spiel hätten wie etwas mehe Lebhaftigkeit gewünſcht. Fel. Bettelheim überraſchte durch ein draſtiſch-komiſches Spiel als alte Jungfer; der geſangliche Theil liegt ihr unbequem. Hr. Neumann ſang und ſpielte in angemeſſener Weiſe: er verdarb nichts, verſtand es aber nicht, ſeine Ralle zur Geltung zu bringen. Hr. Eppich im Gegentheil ſang und ſpielte vortrefflich. friſch, munter und ohne jede Uebertreibung. Schade, daß die Stimme bereits abgenützt iſt und ſo unangenehm klingt. Die HH. Lay und Lucca genügten vallkommen. Scenirung und Ausſtattung waren anſtändig, nur bot das Brautpaar am Schluß durch das zweierlei Roth der Koſtüme ein abſcheuliches Bild. Zum eingelegten Tanz hätte man allenfalls eine zu Lortzing beſſer paſſende Muſik wählen können, als Halévy's „Jüdin“.

Die Oper wird ſich wahrſcheinlich am Repertoir erhalten, und dürfte, wenn man nach dem Abgang des Hrn. Behr die Titelralle Hru. Mayerhafer übergeben würde, noch an Wirkſamkeit gewinnen.

An der Wien.

Den 25. Auguſt zum erſten Mal: „Die Eſelshaut“. Große Spektakelfeerie in 4 Akten und 16 Bildern mit Geſang, Tanz, Tableaux und Evolutionen nach dem Franzöſiſchen. Muſik von Adolf Müller.

G.— Endlich haben die langbeſprochenen „Vorbereitungen“ ihr Ende erreicht und mit ihnen der vierzehntägige Ramaſan, während deſſen die bitterſüße Trauer über die Hinübergegangene allmählich in die Spannung auf den Eſelshaut-Beiram vergähren ſollte, die Pforten haben ſich wieder geöffnet und die ſchauluſtige Welt iſt, wenn ſie ſich rechtzeitig nach Eintrittskarten umgeſehen, ſeit acht Tagen in die Lage geſetzt, ſich dort, wo ſie vor einem Jahre durch das wunderthätige „Schafhaxl“ verdutzt wurde, nun durch den Zauber der „Eſelshaut“ blenden zu laſſen. Die nächſte Sprengwurzel dürfte ſich wahrſcheinlich in Geſtalt einer Gansleber produziren. Da wir aber bei dieſer noch nicht angekommen ſind, wollen wir uns vor dee Hand etwas bei der „Eſelshaut“ aufhalten.

Bei einem Ausſtattungsſtück par excellence, wie die „Eſelshaut“ eines iſt, iſt Fülle von Reichthum und Glanz natürlich das punctum saliens, und wir wollen daher, um bei unſerem Geſchäfte nicht mit einer Disharmanie ſchließen zu müſſen, mit dem Theile anfangen, wa der Reichthum mangelt, d. h. mit dem „Texte“. Dieſem muß man nun alleedings das Zeugniß geben, daß er ſich einigermaßen über den der „Schafhaxl“-Kamödie erhebt, dem Verfaſſer ſchwebte wenigſtens eine Idee var, eine recht erbauliche und zeitgemäße Allegorie; zum Unglück aber läßt er den Faden bereits mit dem erſten Akte fahren, und nur mühſam vermag der Zuſchauer im weiteren Verlaufe des Stückes einige verlarne Stückchen davan herauszufinden. Wir wollen übrigens auch hier jedem allenfallſigen Vorwurf von Unbilligkeit aus dem Wege gehen und annehmen, daß Dekorateur, Mechaniker, Ballet-Arrangeur, und wie die „maßgebendeu Kreiſe“ eines Ausſtattungsſtückes alle heißen, ſo lang an dem armen Text herumgeſchneidert, gedrechſelt und geſchnitzelt haben, bis von ihm nichts als der dürftige Ueberreſt einer Handlung geblieben iſt, wie er jetzt vorliegt. Aber ſelbſt alles dies zugegeben, können wir uns doch nicht entſchließen, auch die Witzdürre, welche ſich zu der hochgradigen äußeren Temperatur geſellt, jemand Anderem als dem Verfaſſer auf die Rechnung zu ſetzen. Der negative Vorzug, daß das Stück in Folge dieſer Aemuth auch leer an anfechtbaren Pikanterien iſt, wiegt nicht viel auf.

Je geringee nun aber die geiſtige Anregung iſt, die der Zuſchauer mit nach Hauſe nimmt, deſto mehr weidet ſich das Auge. Faſt ſcheint die Düftigkeit des Textes eine abſichtliche zu ſein, um in keiner Weiſe den Reichthum an all dem zu beeinträchtigen, wodurch Mechanik, Optik und Chemie, wodurch Dekarationsmalerei und Koſtüme wetteifernd den Sinn beſtechen und beſtricken. Die Koſtüme, nach Gaul'ſchen Skizzen angefertigt, ſind ebenſo reich und geſchmackvall, wie

einige der von den HH. Brioschi und Kautzky ausgeführten Dekorationen geradezu feenhaft zu nennen sind. Besonders zeichnen sich dadurch eine Garten- und die Schlußdekoration aus. Ebenso überraschend sind die farbigen Lichteffekte der drei Wunderkleider. Der Mechanismus der zahlreichen Vexir- und Eskamotir-Stückchen klappte bei der ersten Aufführung musterhaft und dürfte also bei den späteren nicht weniger seine Dienste thun. Obwohl von diesen kleinen und großen Hexereien viele schon aus dem „Schafhaxl" bekannt sind, so wurden sie vom Publikum doch mit nicht geringerem Danke aufgenommen. Die Elephantenscene war in jedem Falle einer zu starken Beleuchtung ausgesetzt, um Effekt zu machen. Wenn sich die Direktion zur Streichung des Ballets im zweiten Akte verstehen wollte, so würde einerseits das Stück auf die gewöhnliche Theaterlänge reduzirt, und verlöre anderseits gar nichts als Stoff zur Langweile für die Dauer dieses Tanzes.

Es braucht nach all dem wohl nicht erst gesagt zu werden, daß unter solchen Verhältnissen die Schauspieler nur eine sehr untergeordnete Rolle hatten. Der einzige dankbare Part war Hrn. Blasel zugefallen, dem sein durchtriebener Spitzbube von einem Stallmeister hinreichende Gelegenheit bot, das Publikum durch seine einfache und gemüthliche Komik weidlichst zu unterhalten. Frl. Christ konnte den rechten Ton für ihre Märchen-Prinzessin nicht finden und hielt sie in einem etwas zu hochstelzigen Pathos. Frl. Stauber's Puckrolle gehört zu den undankbarsten des Stückes, aus der sich eigentlich selbst beim besten Willen gar nichts machen läßt. Die übrigen Parte waren unbedeutend, mit einiger Ausnahme etwa der dem Hrn. Szika zugefallenen, welcher sich ihrer leidlich entledigte. — Während und am Schlusse des zweiten Ballets wurden die Balletmeisterin Frl. Lanner und die prime ballerine mit Eifer gerufen.

Kleine Chronik.

Ueber das Münchener Aktien-Theater wird geschrieben: Bei der dritten General-Versammlung der Aktionäre des Münchener Volkstheaters erstattete Regierungsrath Dr. Fentsch ausführlichen Bericht über den Fortgang des Unternehmens. Von dem ganzen genehmigten Aktien Kapital von 600,000 fl. werden bloß 580,000 verbraucht, und es sind bis zur Eröffnung des Theaters, welche für Mitte Oktober, oder doch jedenfalls Anfangs Novbr. l. J. stattfinden soll, nur noch etwa 150.000 fl. nöthig, die bis jetzt noch nicht durch Aktien gedeckt sind. Die General-Versammlung ermächtigte den Verwaltungsrath einstimmig, diesen Betrag anderweitig zu beschaffen. Bis jetzt sind 133 Preis Konkurrenz-Stücke eingelaufen. Als erster Kapellmeister ist der Komponist Conradin aus Wien und als zweiter Krempelsetzer aus München ernannt. Für den Eröffnungstag hat Dr. Hermann Schmid ein Festspiel geschrieben, und Krempelsetzer schreibt die Musik dazu.

In Stuttgart tritt mit Anfang d. M. auf königlichen Befehl eine Orchesterschule zur Heranbildung tüchtiger Orchester- und Solospieler für die Hofkapelle ins Leben. Den Unterricht erhalten die Zöglinge unentgeltlich und werden deshalb blaß aus der Zahl der besonders befähigten jungen Leute genommen, welche das 16. Lebensjahr überschritten haben. — Auch ist dort jüngst die Konzession zu einem neuen Volkstheater ertheilt worden.

Wolbemar Bargiel, der talentvolle Komponist, welcher seit fünf Jahren als Harmonie- und Klavierlehrer am Kölner Konservatorium fungirte, hat einen Ruf nach Rotterdam als Direktor der dortigen Musikschule und Gesangvereins-Dirigent erhalten und angenommen. Sein Vorgänger, W. F. G. Nicolai, hat die obigen Stellen niedergelegt, um sich ausschließlich der Leitung der k. Musikschule im Haag zu widmen.

Frl. Liebhart ist bis Mitte September im Coventgarden-Theater in London als Primadonna bei den großen Konzerten von Metton engagirt. Das erste Konzert fand am 7. August bei ausverkauftem Hause statt und feierte Frl. Liebhart einen großen Triumph. „Die Times" und „Standart" sind voll des Lobes über das erste Konzert und die Leistungen des Frl. Liebhart. Mitte September wird die Sängerin in Dublin erwartet, um in 6 Konzerten zu singen, welche im großen Exhibitions-Musik-Saal von der philharmonischen Gesellschaft gegeben werden.

Aus Paris. Das Lyrique-Theater studirt gegenwärtig die neue Oper Litolff's: „Nahel ou la gageur du Satan" (Text von E. Plouvier) ein. Dieselbe soll Anfangs Oktober zum ersten Male aufgeführt werden. — Roger beabsichtigt dort eine deutsche Oper zu gründen.

Halm's „Fechter von Ravenna" wurde kürzlich im Theater von Melbourne unter immensem Beifall aufgeführt. Die dortige Kritik läßt bei dieser Gelegenheit ihre Weisheit leuchten und belehrt das Publikum, daß das Stück von dem schon (!) als dramatischer Dichter bekannten Friedrich Hahn (sic) verfaßt sei, und daß ein Schulmeister aus Baiern, Namens Laube, sich fälschlich für den Verfasser desselben ausgegeben habe.

Das Lemberger Theater soll anderweitig verpachtet werden. Anmeldung bis 15. October. Vertrag auf 6, eventuell auf 10 Jahre. Kaution 6500 fl.

Balletmeister Albert †. Er hatte die Ballete: „Aschenbrödel", „Das schöne Mädchen von Gent", „Der Korsar", u. A. komponirt, und war seiner Zeit als der schönste Mann von Paris, als Besitzer schöner Pferde und als trefflicher Violinspieler bekannt. Noch längerem Wirken als Balletmeister zog er sich mit einem großen Vermögen nach Fontainebleau zurück, wo er in einem Alter von 78 Jahren starb.

Der Znaimer Musikverein veranstaltete am 13. und 14. August ein Fahnenweih- und Sängerfest. Bei der Fahnenweihe komen zur Aufführung: Priestermarsch aus „Athalia" für Orchester von Mendelssohn; Festlied aus den „Ruinen von Athen", Chor und Orchester von Beethoven; Fahnenlied, für gemischten Chor, Solo und Orchester von H. Fiby; Festgesang aus der Kantatr „Die Macht der Musik" für gemischten Chor und Orchester von G. Händel. — Das Festkonzert brachte die Chöre: „Liedesfreiheit" von H. Marschner, „Hymne an den Unendlichen" von H. Fiby, „Die Nacht", von Schubert, „Auf der Kirchweih zu Schwyz", von Ph. Tietz; „Festgesang an die Künstler", von Mendelssohn, „Oesterreich mein Vaterland", von H. Fiby. Dirigent wae Hr. Fiby. Der Brünner Männergesangs-Verein trug vor: „Ossian" von Beschnitt, Hußarenlied von A. M. Storch, der Wiener Techniker-Gesangs-Verein: „Des Michels Mütze stammverwandt", von A. M. Storch, „Die Minnesänger" von R. Schumann, „Drei Blumen", von Beschnitt; der Iglauer Männergesang-Verein: „Wist, wist" von F. Abt; der Zwittauer Männergesangs-Verein: „Das treue deutsche Herz" von J. Otto; der Wiener Verein Liederkranz: „Abendruhe" von E. Santner, „Lustiger Auszug" von G. Zedtler; die Liedertafel des Znaimer Musikvereins: „Um Mitternacht" von G. Preyer; „Schiffeelied" von C. Eckert.

In Wiesbaden hat Frl. Waldmann, eine Schülerin des Wiener Konservatoriums, respektive der Fr. Professorin Passy-Coenet, als Pierrette in „Lindo" ihr Engagement angetreten und einen vollständigen Erfolg errungen

Lokales.

Die alljährige Penelopenarbeit im Operntheater ist auch bereits in dieser Saison mit bewunderungswürdiger Konsequenz in Angriff genommen worden. Hillee's „Deserteur" wurde zur Aufführung angenommen, ausgetheilt, studirt und — zurückgelegt. Jetzt wird mit Langert's „Des Sängers Fluch" wahrscheinlich diese Uebung im Fortschreiten mit einem Schritt vor und zwei zurück fortgesetzt werden. In zwei Monaten wird es heißen: „Wegen der Vorbereitungen für die „Afrikanerin" muß die bereits halb studirte Oper Langert's für diese Saison zurückgelegt werden". Dann wird man mit großer Anstrengung die „Afrikanerin" in der letzten Woche der Saison herausbringen und während der ganzen früheren Zeit wird der alte „Waffenschmied" als einzige Novität im Repertoir glänzen. Und dies Alles geschieht ganz ohne Zauberei, es ist pure, reine Geschicklichkeit.

Hr. Swoboda, Vater, ist im Operntheater vom 1. September an als Regisseur angestellt worden. Hr. Swoboda kam im Jahre 1829 von Prag nach Wien und gastirte in der Burg als Ottmar im „Erbvertrag" als Fridolin, als Edmund im „Essighändler" und als Knecht in „Das war ich". Auch im Operntheater wae er durch einige Zeit, wenn wir nicht irren, unter Holdein engagirt und gab u. A. den Simon in „Joseph und seine Brüder" in ausgezeichneter Weise. Durch längere Zeit wirkte er auch an der Wien und in der Josephstadt, so wie in Prag bei der deutschen und bei der czechischen Bühne. Hr. Swoboda war ein ganz tüchtiger Schauspieler und ein gut geschulter Sänger; über seine Befähigung als Regisseur muß uns erst die Zukunft belehren. Viel hängt aber auch von dem Wirkungskreis ab, der ihm eingeräumt wurde, und von der Unterstützung, dir er bei der Direktion finden wird. Einstweilen ist schon die Besetzung dieser so wichtigen und seit Jahren vakanten Stelle als ein Fortschritt zu bezeichnen.

Frau Haizinger wurde als Mißreß Harleigh, in welcher Rolle sie zum ersten Male noch den Ferien wieder auftrat, vom Publikum mit einem wahren Beifallssturm begrüßt. Den Gerüchten gegenüber, welche den beabsichtigten Rücktritt der verehrten Künstlerin von der Bühne verkündeten, glauben wir von dieser Demonstration besonders Akt nehmen zu sollen.

Rosenthal's „Pietra" wird neuesten Bestimmungen zufolge im Oktober auf dem Burgtheater zur Aufführung kommen.

Hr. Wilke soll, wie der „Zwischenakt" meldet, seit Wiederbeginn der Saison aus dem Verbande des Hofburgtheaters geschieden sein.

Direktor Wallner aus Berlin ist in Wien eingetroffen, um mit den ersten Mitgliedern des Burgtheaters wegen eines Gesammtgastspiels an seiner Bühne in Unterhandlung zu treten.

Frl. Gallmeyer wird am 15. September ihre neue Wirksamkeit im Carltheater antreten. Bis dahin sollen noch einige Gastspiele in der Provinz abgethan werden.

Hr. Anton Langer hat zur Enthüllungsfeier des Eugen-Monuments ein Volksstück: „Prinz Eugen der edle Ritter" geschrieben, welches am Carltheater zur Aufführung kommen soll.

Am Operntheater steht das Gastspiel des Hrn. Beunner von der Hamburger Oper bevor, welches er mit dem Lyonel in der „Martha" eröffnen will. Der Gast ist von Geburt ein Wiener.

Hr. Brdr ist bereits wieder abgereist, ohne durch sein Gastspiel das gewünschte Engagement an der Oper erreicht zu haben.

Der Tenorist Sieger ist in sein neues Engagement am Hoftheater zu Madrid abgereist.

Im Josefstädter Theater ist die Renovirung des Zuschauerraumes sowie der Bühne bereits soweit vorgeschritten, daß vor Kurzem schon eine vom Magistrate entsendete Kommission die Adaptirungen in Augenschein nehmen konnte. Der Hofraum in der Piaristengasse ist mit Glas überdeckt und dient nun theils als Foyer für die Bühnenmitglieder, theils zur Aufbewahrung der Möbel und sonstigen Utensilien. Im Auditorium ist bereits eine große Anzahl gußeiserner Säulen aufgestellt und die hölzernen Stützen sind gänzlich beseitigt. Das Foyer gegen die Hauptstraße ist vergrößert und wurde hierzu ein Theil des anstoßenden Gärtchens verwendet. Dekorateur Lehmann und der Stadtzimmermeister Bezchleba sind mit der Leitung des Baues betraut.

Der Schauspieler Hr. Julius Findeisen soll sein Engagement am Wiedner Theater wieder verlassen haben.

Briefkasten der Redaktion. 26. August—1 September: v in Karlsruhe: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von S. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 36.

Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

9. September. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden. — Musikalische Literatur (Nohl, v. Köchel). Besprochen von K. v. Bruck. — Medaillen berühmter Musiker u. s. w. Mitgetheilt von A. Gruner. — Kopenhagener Theater- und Musikbericht. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Repertoir). Carltheater („Das bin ich" und „Meine Tochter spielt Klavier"). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden.

C. N. Die Kunst kann ihren, in neuerer Zeit immer allgemeiner anerkannten Einfluß auf das Kulturleben des Volkes nur dann in vollem Umfang ausüben, wenn sie ihm auf seinem Lebenswege unaufgesucht und gewissermaßen als eine nothwendig vorhandene Erscheinung entgegentritt; denn abgesehen davon, daß in einem solchen Falle ihrer nicht bloß eine devorzugte Klasse der Gesellschaft, sondern Jeder, den die Natur mit den zu ihrer Erfassung erforderlichen Sinnen versehen hat, theilhaftig werden kann, wird auch ihre Wirkung, eben weil sie nicht gesucht ist, sondern als eine sich von selbst ergebende erscheint, unmittelbarer sein und deswegen Geist und Gemüth tiefer ergreifen und bewegen. Diese Oeffentlichkeit der Kunst ist, soweit es sich nicht um die Architektur und und um diejenigen Gattungen der Poesie, welche schon bei der Lektüre ihre volle Wirkung ausüben, handelt, in Deutschland noch immer theils eine sehr beschränkte, theils eine wenigstens verkümmerte. Die Werke der Malerei sind mit verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen entweder im Privatbesitz oder wenigstens in der unbeschränkten Oeffentlichkeit entzogenen Räumen zu finden und bringen die öffentlichen Gemäldesammlungen, abgesehen davon, daß ihr Besuch immerhin ein mehr oder weniger beschränkter ist und sein muß, keinen Ersatz für die wahre Oeffentlichkeit, weil hier die Kunstwerke dem Boden, auf dem sie gewachsen, entzogen, in fremde Umgebungen und Beziehungen gebracht worden sind und deßhalb nie zu solcher Wirkung gelangen können, wie an dem Orte, für welchen sie der Künstler geschaffen hatte.

Die Skulptur hat sich, soweit sie nicht einen allegorischen oder wenigstens symbolischen Charakter, der sie dem größten Theile des Volkes ferner rückt, annimmt, vorzugsweise dem Porträt in den Denkmälern berühmter Männer zugewendet und somit eine mehr tendentiöse Natur bekommen. Die dramatische Dichtkunst, die Schauspielkunst und die Musik haben sich in Theater und Konzertsäle zurückgezogen, die aus räumlichen und pekuniären Gründen nur einem kleinen Theile des Volkes zugänglich sind. Nur ein Zweig der Musik ist es, der noch in der vollen Oeffentlichkeit lebt: die Kirchenmusik; sie ist jedem aus dem Volke zugänglich. Deswegen ist auf die Pflege dieses Zweiges der Musik ein ganz besonderer Werth zu legen, deswegen ist wohl auch ein hieher gehöriges Kunstinstitut, welches zu den am reichsten ausgestatteten, nicht blos Deutschlands, sondern Europa's gehört, die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden von nicht blos lokalem Interesse und einige speziellere Mittheilungen über dieselben werden Vielen willkommen sein. Bevor ich jedoch zu diesen Mittheilungen selbst komme, sei es mir vergönnt, einige allgemeine Grundsätze, die den Standpunkt fixiren, von welchem aus ich die einschlagenden Fragen betrachten zu müssen glaube, zu besprechen und zwar um so mehr, als dieselben denen, welche über die Kirchenmusik gang und gebe sind, zum Theil widersprechen.

Was zunächst den Zweck der Kirchenmusik anlangt, so kann ich der ziemlich verbreiteten Ansicht,

es bestehe derselbe darin, die Gemüther der Zuhörer zu rühren, zur Andacht zu stimmen und zu erheben, durchaus nicht beipflichten. So wenig ich bestreiten will, daß eine gute Kirchenmusik stets diese oder wenigstens verwandte Wirkungen auf die Zuhörer ausüben wird, so sehr glaube ich den Zweck, die Absicht, welche ihrer Aufnahme in den Gottesdienst zum Grunde liegt, in etwas Anderem suchen zu müssen. Abgesehen davon, daß bei der verschieden gearteten Subjektivität der Zuhörer und bei ihrem verschiedenen Bildungsgrade eine allgemeine Erreichung dieses Zweckes gar nicht zu ermöglichen sein dürfte, widerspricht auch eine solche Auffassung dem Wesen und der Natur der Kunst, die um ihrer selbst willen geschaffen werden soll, nicht im entferntesten und bringt noch dazu die schaffenden Künstler, welche sich ihr widmen, auf die bedenklichsten Abwege.

Das sicherste und leichteste Mittel, den Zuhörer zu rühren, ist das Herbeiziehen des Sentimentalen, und obgleich diese Art von Rührung diejenige ist, welche in der Kirche am allerwenigsten ihren Platz finden soll, haben doch viele neuere Komponisten diesen Weg eingeschlagen und so ist die äußerliche, süßliche Sentimentalität, welche der Würde des Gottesdienstes Hohn spricht, in die Kirche eingezogen. Ein schlagendes Beispiel hievon geben die von Vielen nicht genug zu preisenden Kirchenkompositionen Mendelssohn's. Wir denken hier nicht der Hymnen, wie z. B. „Hör' mein Bitten", welche er wohl kaum für die Kirche bestimmt hat und in denen er bei der Kirchenmusik gebräuchliche Formen mit einem salonmäßig sentimentalen Inhalte erfüllt hat, so daß das Ganze an die jetzt Mode gewordenen Kruzifixe auf Nipptischen erinnert: wir denken an Psalmen, die immer und immer wieder bemüht sind, den alten und würdigen Texten eine sentimentale Seite abzugewinnen, diese mit unverkennbarem Behagen auszubeuten und sentimentale Stimmungen zu erregen. Keiner Kunst hat man ähnliche Zumuthungen gemacht und selten wird man die Behauptung aufstellen hören, die architektonischen Kunstwerke der Kirchen seien gebaut, die Madonnen, die Scenen aus dem Leben und Wirken des Heilands, die Martyrien der Heiligen seien gemalt worden, „um die Gemüther zur Andacht zu stimmen". Hier erkennt man allgemein an, daß die Kunstwerke aus Begeisterung des Künstlers entstanden seien.

Fragt man nun aber nach dem Zwecke, vielmehr der Bedeutung der Kirchenmusik, so glaube ich keinen andern bezeichnen zu können, als den der Ehre Gottes, wie auch Martin Gerbert sein treffliches Werk: „De cantu et musica sacra" mit den Worten beginnt: „Cantus musicaeque primarius finis est et esse debet Dei gloria ac laus, sonis et vocibus quibuscunque demum, sive inanimatis, sive animatis expressa." So wird die Kirchenmusik vom Komponisten als der durch die Religion hervorgerufene Ausdruck des Schönen geschaffen, so wird sie von der Gemeinde durch ihre Sänger und Instrumentisten Gott dargebracht. Diese Anschauung rechtfertigt sich auch aus der Geschichte. Tief in der menschlichen Natur begründet und bei allen Völkern erkennbar ist das Bestreben, dem höchsten Wesen durch die Sinne wahrnehmbare Zeichen der Verehrung und Anbetung darzubringen; so entstanden die Opfer und die zeremoniellen Gottesdienste, so entstand die Verwendung der Musik beim Kultus, die wenigstens bei den Kulturvölkern laut der Bücher der heiligen und profanen Geschichte so alt ist, wie diese selbst. Die Hebräer feierten schon in frühester Zeit und längst vor dem großen Psalmendichter Jehovah mit Gesang und Instrumentenspiel, bei den Aegyptern finden sich Spuren von Tempelmusik, die sich bei den Griechen und Römern weiter ausbildete, und die ersten Christen sangen in den Katakomben Rom's heilige Gesänge zu Preis und Ehre Gottes, wie solches Alles bekanntlich in dem oben angezogenen Werke von Gerbert unter genauer Bezeichnung der Quellen weitläufig erörtert ist.

Die Christen, welche annahmen, daß Christus selbst das letzte Opfer gewesen sei, gaben dem inneren Drange der Darbringung die schönste Folge; sie brachten Gott das Höchste, was der Mensch schaffen kann, das Kunstwerk, als Zeichen ihrer Verehrung dar. Und so erscheint auch die Kirchenmusik als ein himmlisches Zeichen der Verehrung, als eine Darbringung. Man erkannte übrigens sehr frühzeitig, daß diese, dem Herrn dargebrachte Musik zugleich auf die Gemeinde selbst einen tiefen Eindruck machte, der wohl geeignet war, die religiöse Stimmung und durch sie den religiösen Sinn selbst zu heben. Deßhalb findet man schon bei sehr alten kirchlichen Schriftstellern die Ansicht ausgesprochen, daß die Kirchenmusik den Zweck habe, auf die Gemüther der Zuhörer einzuwirken, und selbst das Tridentinische Konzil, welches sich übriges mit der Kirchenmusik gar nicht

Digitized by Google

ſoviel beſchäftigt hat, als man nach der bekannten Erzählung von Paleſtrina's Errettung der Kirchenmuſik durch die missa papae Marcelli — eine Erzählung deren Wahrheit von Gerbert a. a. O. Bd. IV. S. 230 f. in Zweifel gezogen wird — annehmen ſollte, neigt ſich derſelben etwas zu.

Es finden ſich dagegen aber auch in den ſpäteren kirchlichen Schriftſtellern Beiſpiele genug, daß man an der urſprünglichen Anſchauung über den Zweck der Kirchenmuſik feſthielt und in einem Dekrete des Provinzialkonzils von Urbino (1569) habe ich eine Stelle gefunden, welche dies mit den Worten: „musicae magister habeatur, qui clericos musicen edoceat, ut festis diebis jucunda modulatione atque unanimi vocum concentu Deum colladuent ac venerentur“, direkt und deutlich ausſpricht.

Bei den Komponiſten hat ſich übrigens die richtige Auffaſſung bis in die erſten Dezennien dieſes Jahrhunderts erhalten, denn ſelten wird man eine Kompoſition finden, die der Komponiſt nicht durch eine, oft nur durch Buchſtaben angedeutete, Schlußbemerkung in der Partitur als in majorem Dei gloriam von ihm komponirt bezeichnete.

Faßt man nun den angegebenen Zweck der Kirchenmuſik in's Auge und erwägt man, daß die Gemeinde, wenn ſie auch bei der Ausführung der Muſik ſich nicht ſelbſt betheiligt, doch als die Darbringende erſcheint, ſo ergeben ſich zugleich verſchiedene Momente zur Beurtheilung des Styles. Dieſer Ausdruck hat zu unendlich vielen Verwirrungen Veranlaſſung gegeben und Irrthümer hervorgerufen, die ſo tiefe Wurzeln geſchlagen haben, daß man ſie kaum noch als ſolche zu bezeichnen wagen darf. Man hat in der Regel, wenn man von Kirchenſtyl ſpricht, das Wort Styl in rein objektiver, ja äußerlicher Bedeutung aufgefaßt und damit etwa den Inbegriff derjenigen Mittel der Kompoſition, welche man zu Hervorbringung eines Kunſtwerkes der in Frage ſtehenden Gattung verwenden darf, und die Art und Weiſe dieſer Verwendung ſelbſt bezeichnet. Nun hat man ſich abgequält, hiefür gewiſſe Normen zu finden, namentlich iſt die Anſchauung Joſeph Fux's:

> „weil Gott die höchſte Vollkommenheit iſt, ſo muß die zu ſeinem Preis beſtimmte Muſik mit aller Strenge der Geſetze und mit der Vollkommenheit, die überhaupt bei der Unvollkommenheit alles Menſchlichen möglich iſt, komponirt und mit allen Mitteln zu Hervorbringung der Andacht ausgeſtattet ſein“,

maßgebend geworden und hat dahin geführt, daß man als das Weſen des Kirchenſtyles die kontrapunktiſche Kunſt bezeichnet hat. Abgeſehen davon, daß der Fux'ſche Schluß inſofern falſch iſt, als die Strenge in Beobachtung der Geſetze — die ja in der Kunſt überhaupt von zweifelhafter Giltigkeit ſind — nicht für die Vollkommenheit des Kunſtwerks bürgt, zeigen auch zahlreiche Beiſpiele, daß es Kirchenmuſik gibt, die jedermann als ſolche anerkennen wird, und bei welcher doch die kontrapunktiſche Kunſt gar nicht oder doch nur in ſehr beſchränkter Weiſe zur Anwendung kommt: wir erinnern an den homophan geſetzten Choral und an die ſonſtigen zahlreichen in der Hauptſache homophon gehaltenen Kirchenkompoſitionen, denen niemand den kirchlichen Charakter beſtreiten wird.

Andere finden das Weſen des Kirchenſtyles in der Vermeidung von freiem Eintreten von Diſſonanzen, von unmelodiſchen, d. h. in diſſonirende, namentlich in übermäßige Intervalle gehenden Sprüngen, von gewiſſen harmoniſchen Fortſchreitungen, überhaupt, um die Sache poſitiv auszudrücken, in Beobachtung der Regeln des ſogenannten ſtrengen Styles.

Dieſe Auffaſſung, welche die Frage der Homophonie oder Polyphonie ganz offen läßt, hat mehr für ſich, weil ſie der Kirchenmuſik leibliche Garantien für zwei ihr allerdings zu vindizirende Erforderniſſe leiſtet. Sie ſichert ihr nämlich Ruhe und ſchützt ſie vor ihren bitterſten Feindinnen: der Weichlichkeit und Sentimentalität.

Allein die Geſchichte der Muſik zeigt uns, daß der ſogenannte freie Styl nicht künſtlich geſchaffen, oder wohl gar aus Unkenntniß oder Bequemlichkeit der Komponiſten herausgebildet, daß er vielmehr im Laufe der Zeiten als eine Nothwendigkeit von ſelbſt entſtanden iſt, als ein nothwendiges Ausdrucksmittel für das, was der Muſiker ſagen will: er iſt ſeine natürliche Sprache geworden. Und dieſe kann er auch, ohne ſeinem Ideengange zu ſchaden und dieſen geſchraubt und unnatürlich zu machen, nicht verleugnen, wenn er zu Gott ſpricht. Kehrte man doch auch in keiner anderen Kunſt mit Erfolg zu früheren Ausdrucksweiſen zurück, und wenn ſich in der Malerei bei den ſogenannten Nazarenern ein ähnliches Streben zeigte, ſo war dies doch nur eine ſehr vorübergehende Erſcheinung ohne alle Lebensfähigkeit. Der Künſtler muß ſeine natürliche Sprache ſprechen, alle

Mittel, die die Kunst bietet, sind zulässig, soweit sie nach seiner künstlerischen Ueberzeugung, die sich natürlich auf eine gründliche ästhetische Bildung und Kenntniß der Geschichte und der Gegenwart und deren Bedürfnisse gründen muß, zu der Versinnlichung seines Denkens und Empfindens erforderlich sind. Entsprechen sie diesem und ist dieses ein wahrhaft religiöses, so wird das Kunstwerk religiös, kirchlich werden, er mag in der Wahl der Mittel noch so frei verfahren sein.

Es ergibt sich hieraus von selbst, daß Kirchenmusik ebensogut mit, wie ohne Instrumente gedacht werden kann, daß es mithin nur auf einer irrigen Auffassung der Bedürfnisse der Gegenwart beruht, wenn Manche behaupten, nur die bloße Vokalmusik sei kirchlich. Den Grund hiefür finden sie gewöhnlich in der Kirchenmusik des sechzehnten Jahrhunderts: allein die Personen, welche im neunzehnten Jahrhundert zur Verherrlichung Gottes Musik machen, sind eben nicht mehr die des sechzehnten.

Die Musik hat sich ununterbrochen weiter entwickelt, das Ohr kann jetzt der Instrumentalmusik, sei es auch nur in ihrer Eigenschaft als Begleiterin des Vokalen nicht mehr auf lange Zeit entbehren und die musikalische Behandlung gewisser, eine scharfe Kolorirung erfordernden Texte, wie z. B. das Te Deum laudamus und Requiem, ist für uns ohne den Farbenreichthum der Instrumente kaum noch denkbar. Auf die Gegenwart muß aber stets insofern Rücksicht genommen werden, als die aufzuführende Kirchenmusik, mag sie älter oder neuer sein, wenigstens so geartet sein muß, daß sie der Gemeinde genießbar ist; denn es würde wunderlich genug erscheinen, wenn sie Gott etwas darbringen sollte, was sie selbst nicht als schön zu erkennen vermöchte. Ohne auf die Verschiedenheit der Style Palestrina's und Seb. Bach's, deren Kompositionen man wohl das echt Kirchliche nicht absprechen wird, hinzuweisen, wird wohl jedermann zugeben, daß ein Kirchenstyl in rein objektivem Sinne überhaupt nicht existirt, daß man mithin eine kirchliche Musik, bei welcher sich die musikalischen Mittel, die man gewöhnlich als dem Kirchenstyl angehörig betrachtet, nicht vorfinden, deshalb als unkirchlich zu bezeichnen nicht berechtigt ist, ebenso wenig aber auch eine Komposition als kirchlich betrachten kann, welche eben nur derartige Formen bringt.

Allein der musikalische Gedanke, die Art und Weise, wie der Komponist die Texte der Kirche auffaßt, gibt einen Anhaltspunkt für die Frage, ob seine Musik kirchlich sei oder nicht. Daß er bei der Gestaltung seiner Musik oft und gern zu der kontrapunktischen Kunst greifen, daß er sich namentlich bei gewissen Stellen, z. B. dem Kyrie eleison, dem Osanna in excelsis, häufig der Fuge bedienen wird, liegt in der Natur der Sache, weil im Allgemeinen die Strenge des Kontrapunktes besonders geeignet ist für den Ausdruck des Ernsten und weil keine musikalische Form die Entwickelung eines bedeutenden musikalischen Gedankens in so ernster, schöner und sich steigernder Weise zuläßt, wie die Fuge. Fragen wir nun aber schließlich: wer entscheidet in konkreten Fällen, ob eine Kirchenmusik kirchlich sei oder nicht? so bleibt nichts Anderes übrig als die Macht als den definitiv entscheidenden Richter zu bezeichnen, welche den Werth eines jeden Kunstwerkes entscheidet, welche trotz des Urtheiles der Gegenwart erkannte, daß „Le nozze di Figaro“ hoch über „Una cosa rara“, „Don Giovanni“ über „Axur“ stehe, daß Beethoven's Symphonien Meisterwerke ersten Ranges seien. Muß man auch vielleicht auf den Ausspruch dieses Richters lange warten, so muß man dagegen erwägen, daß auch das wahre Kunstwerk nicht für den Zeitraum weniger Jahre geschaffen ist.

In der That zeigt uns auch die Musikliteratur, daß zu jeder Zeit von Palestrina an, neben Werken, die nur ihrer Zeit angehören, auch solche geschaffen worden sind, welche, mögen nun ihre Mittel sein, welche sie wollen, noch heute den vollsten, tiefsten Eindruck auf den Zuhörer machen, welche mithin noch jetzt der Gemeinde vollkommen begreiflich und demzufolge zu einer Darlegung der oben angedeuteten Art geeignet sind, Werke, in denen jener Geist der Kunst lebt, welcher unabhängig ist von Zeit und Ort, wie das tiefste religiöse Empfinden auch über Ort und Zeit erhaben ist.

Kehren wir nun nach diesen allgemeinen Betrachtungen, die ich, wie schon oben bemerkt, zur Charakterisirung des Standpunktes, von welchem aus meiner Absicht nach die praktische Ausübung der Kirchenmusik zu betrachten ist, ein Standpunkt, der sie gewiß vor Einseitigkeit und falschem Purismus schützt, zu der Kirchenmusik der Dresdener Hofkirche zurück, so sei es mir zunächst vergönnt, den Umfang, in welchem diese seit ihrer Begründung bis an die ersten

Jahrzehnte unſeres Jahrhunderts ausgeübt wurde, kurz anzugeben.

Nicht bloß das Hochamt an Sonn- und Feſttagen, ſondern auch die Nachmittagsgottesdienſte an dieſen und den ihnen vorhergehenden Tagen, die Litaneien während der Oktaven des Frohnleichnams- und Xaveriusfeſtes und während der ſogenannten Bitttage vor dem Himmelfahrtstage, die Schlüſſe der Oktaven, die von Aſchermittwoch bis zum Dienſtage der Charwoche täglich mit Ausnahme der Sonnabende und Sonntage geſungenen Miſerere's und das Stabat mater am Freitag vor Palmarum wurden mit vollſtändigem Kirchenorcheſter, Soloſtimmen, Chor und Orcheſter aufgeführt. Nach den Nachmittagspredigten an den Sonn- und Freitagen der Faſtenzeit wurden ſogenannte Verſetti mit Begleitung von Theorben, für die man ſpäter, ſeit 1812, Celli und Kontrabäſſe ſubſtituirte, geſungen. Die heilige Woche ward mit den Lamentationen (zum Theil mit Begleitung von Bäſſen und Orgel), mit dem Oſteramt, am Charfreitage oder Sonnabende mit Aufführung eines italieniſchen Oratoriums und endlich bei der Auferſtehung mit dem Te Deum laudamus und Regina coeli gefeiert.

Die Feier der Chriſtnacht bot Gelegenheit zu einem reichen zweiſtündigen muſikaliſchen Gottesdienſt, und das Jahr, in welchem verſchiedene Anniverſarien Veranlaſſung zu Aufführung von Requiems gegeben, ward am Sylveſterabend mit dem Te Deum laudamus beſchloſſen.

Dieſe reiche Anwendung der Muſik beim Gottesdienſte beſteht in der Hauptſache noch jetzt, doch hat ſie auch einige Beſchränkungen erfahren, die ſich zum Theil aus den Anſchauungen der jeweiligen Biſchöfe ergeben. Zuerſt und ſchon in der Mitte der zwanziger Jahre verſchwand das Oratorium in der Charwoche. Dieſe Maßregel, deren Gründe mir nicht bekannt geworden ſind, iſt um ſo unerklärlicher, als die Kirchenmuſik damals nicht bloß in dem König Friedrich Auguſt dem Gerechten, ſondern auch in dem würdigen Biſchof Schneider Freunde und Beſchützer hatte. Des letzteren Nachfolger Bernard Mauermann ließ Anfangs der dreißiger Jahre, unter freiwilliger Anwendung der Beſtimmungen eines Landesgeſetzes, die muſikaliſche Feier bei vielen ſogenannten Wochenfeiertagen wegfallen. Einen warmen Freund fand die Kirchenmuſik in ſeinem Bruder und Nachfolger, dem Biſchof Laurentius Mauermann, welcher ziemlich weitgehende Reformen beabſichtigte, an deren Ausführung ihn leider der Tod verhinderte. Weniger günſtig zeigte ſich der Muſik der Biſchof Dittrich, ein als Menſch und Prieſter mit Recht hochgeachteter Mann, deſſen Verſtändniß der Kunſt jedoch durch das Kreuz, mit welchem er das Deckengewölbe der Kirche hat verunzieren laſſen, zur Genüge charakteriſirt wird.

Wenn man auch den Gerüchten, daß er die eigentliche Kunſtmuſik gänzlich habe verbannen und an ihre Stelle den Choralgeſang habe treten laſſen wollen, nicht unbedingt Glauben ſchenken mag, ſo fehlt es doch nicht an Indicien, daß er dem muſikaliſchen Gottesdienſte abhold war. Es ſei hier nur der Beſchränkung der Mitwirkung des Orcheſters bei den Miſerere's auf die Mittwochen und Freitage gedacht. Charakteriſtiſch war es auch, daß er den Reſponſorien in der Chriſtnacht das Lied: „Stille Nacht", von Knabenſtimmen vorgetragen, ſubſtituirte, eine unwürdige, modern geſchmackloſe Einrichtung, die jetzt wieder beſeitigt iſt. Lobenswerth war dagegen ſeine Anordnung, daß Sanktus und Benediktus durch die während allgemeiner Stille vorgenommen Elevation getrennt wurde, und daß an die Stelle der Symphonie (Epiſtelſonate) ein Graduale trat. Nur hatte er hiebei den wunderlichen Einfall, zu beſtimmen, daß dieſes ein Satz ohne Begleitung ſein ſollte, während doch die ganze übrige Meſſe inſtrumental war.

Eine tiefere Wunde wurde der Vollſtändigkeit der Kirchenmuſik im Jahre 1864 geſchlagen, in dem die Mitwirkung des Orcheſters bei den Nachmittagsgottesdienſten der Sonnabende beſeitigt wurde. Dieſe Beſchränkung iſt wohl weniger von der jetzigen kirchlichen Oberleitung, welche ſich vielmehr durch Genehmigung einer weiter unten anzugebenden Verbeſſerung als kunſtſinnig bewieſen hat, als von der Generaldirektion der königl. Kapelle ausgegangen, welche den Dienſt der Inſtrumentiſten erleichtern wollte. So anerkennungswerth dieſes Beſtreben iſt, ſo gab es doch andere Gelegenheiten, eine ſolche Erleichterung eintreten zu laſſen, ohne dadurch die Integrität eines bedeutenden Kunſtinſtitutes anzutaſten. Die Zwiſchenaktsmuſik, die ſich auf kein künſtleriſches Prinzip, ſondern nur auf Herkommen gründet, die ſich nicht in Folge eines künſtleriſchen Bedürfniſſes, ſondern nur durch Gewohnheit hält, dieſes leidige Akkompagnement des Geſprächs, das ſo oft als lärmend und ſtörend verwünſcht wird, die Zwiſchenaktsmuſik

besteht im Hoftheater zu Dresden noch immer. Sie hätte man statt der Sonnabendsvespern abschaffen sollen; damit hätte man der Kunst, indem man sie von einer ihr unwürdigen Dienstleistung befreite, und den Künstlern einen wahren Dienst geleistet.

Was nun die Mittel anlangt, mit denen die Kirchenmusik in dem vorher beschriebenen Umfange ausgeführt wird, so ist die Besetzung der Vokal- und Instrumentalkräfte mit dem Unterschiede, daß italienische Sänger und namentlich Kastraten nicht mehr da sind, noch dieselbe, wie sie unter Friedrich August dem Gerechten war und bei der in allen Verhältnissen äußerst konservativen Gesinnung dieses bedeutenden und kunstgebildeten Regenten läßt sich wohl annehmen, daß auch er nichts an der früheren Einrichtung geändert habe. Unter seiner Regierung war der Kirchenchor aus zwei bis vier Kastraten, acht Kapellknaben und den ersten Sängern der italienischen Oper, denen einige Repienisten beigegeben waren, gebildet. Diesem Chore stand ein aus 16–20 Violinen, 6 Violen, 5 Violoncelli, 5 Kontrabässen, je zwei Oboen, Flöten, Klarinetten, Hörnern, 4 Fagotten, den erforderlichen Trompeten (deren Zahl zuweilen, z. B. bei dem Requiem in C von Hasse bis auf 6 stieg) und Pauken in seltenen Fällen auch Posaunen und Arcilluta bestehendes Orchester, das noch außerdem durch die mächtige Silbermann'sche Orgel unterstützt wurde, gegenüber. Man könnte nach diesen Angaben den Vokalchor für zu schwach halten, allein dies war er in der Wirklichkeit nicht, denn er bestand ja eben aus den besten italienischen Gesangskräften und aus Kapellknaben, die deren Instruktor, der berühmte Gesanglehrer Mitsch, mit großer Sorgfalt ausgewählt und ausgebildet hatte und keiner dieser Sänger entzog sich der Mitwirkung bei den Chören.

Die Kräfte bleiben nicht von gleicher Güte und ihre Verwendung und Handhabung gerieth in späterer Zeit allmählich in Verfall.

Dieser Verfall datirt — wir müssen es nicht gerade zur Ehre unserer Landsleute bekennen — von dem Schwächerwerden und endlichen Aufhören des Einflusses der Italiener. Die italienischen Sänger zeigten schon von selbst ein lebhafteres Interesse für die Kirchenmusik, und es hätte vielleicht nicht einmal des strengen Regimentes des Kapellmeisters Morlacchi — der die Sänger selbst an Operntagen nur von einem etwaigen Nachmittagsgottesdienste dispensirte — bedurft, um sie zu einer regelmäßigen Thätigkeit in der Kirche zu bestimmen. Obgleich in den dreißiger Jahren die meisten italienischen Sänger Dresden verließen, hielt doch Morlacchi die Kräfte noch energisch zusammen, konnte aber leider eine That der Generaldirektion nicht verhindern, welche von der nachtheiligsten Wirkung auf die Kirchensänger sein mußte.

Ich meine die gänzliche Dispensation des Kirchensängers Tichatscheck vom Kirchendienste: sein Gehalt aus dem Kirchenetat war zu einer Erhöhung seiner Gage als Opernsänger gemißbraucht worden. Die sich hieraus kundgebende Gesinnung der Generaldirektion war von den übrigen Sängern sofort durchschaut und nun begann ihre Thätigkeit in der Kirche eine sehr lückenhafte zu werden. *) Die Klagen über das Gefährliche der kalten Kirchenluft, wovon die aus dem warmen Klima Italiens herbeigekommenen Sänger nichts verspürt hatten, wurden immer häufiger und dienten zu unaufhörlichen Entschuldigungen. Wenige Jahre nach Morlacchi's Tode gingen die Kontrakte der Kastraten zu Ende und wurden nicht wieder erneuert. Dies war eine tiefe Wunde, für die es nur ein Heilmittel gab: Die Herbeiziehung tüchtig gebildeter Frauen.

Der milde Reissiger und der für die Kirchenmusik höchst indifferente Wagner waren aber nicht die Leute, die energische Opposition, welche namentlich der Bischof Dittrich gegen das, dem Vernehmen nach von dem damaligen Kapellknabeninstruktor Cicarelli dringend empfohlene Auskunftsmittel erhob, zu besiegen. Alles was geschah, war die Vermehrung der Kapellknaben und so war denn eine tüchtige Ausführung der Sopran- und Altsoli nicht mehr zu erwarten.

Diese Unzuträglichkeit vermied Reissiger bei den Messen seiner Komposition durch geeignete Umarbeitung; für die Messen älterer Meister blieb sie unverändert stehen und es war wahrhaft bedauernswürdig, wenn man die für große Gesangskünstler geschriebenen Soli Hasse's, Naumann's und Schuster's von schwachen Knabenstimmen, die in späterer Zeit sich nicht einmal als nach Kräften ausgebildet ergaben, wiedergeben hörte und ein an-

*) Ausnahmen hiervon mochten von den Solisten die HH. Rudolph, Schuster, Bestri, Wächter und Weixlstorfer.

deres Auskunftsmittel die Soli von Tenor und Baß ſingen zu laſſen, bewährte ſich nur in einzelnen Fällen als erträglich. Es bekam übrigens durch die mangelhafte Einrichtung eine an ſich wenig hervortretende Perſönlichkeit, der Kapellknabeninſtruktor, deſſen Amt ſich jetzt ſeit einer langen Reihe von Jahren in den Händen des vormaligen Opernſängers Hrn. Riſſe befindet, eine bedenkliche Wichtigkeit, indem derſelbe mit der einfachen Erklärung, daß ſeine Knaben dies oder jenes nicht lernen könnten, mutirten oder Gott weiß, was alles für Zufälle hätten, die Ausführung etwaiger Pläne der Kapellmeiſter unmöglich machen konnte. Hierzu kommt noch, daß in dem letzten Jahrzehnt die Auswahl der Kapellknaben immer ungenügender und ihre Ausbildung immer manierirter wurde. Beiſpielsweiſe ſei hier bemerkt, daß die armen Jungen das e überall wie ö ausſprechen müſſen, was nicht blos der, wenigſtens allgemein angenommenen und durch Vergleichung mit dem Italieniſchen unterſtützten, Ausſprache des Lateiniſchen entſchieden widerſpricht, ſondern auch in der weithallenden Kirche geradezu widerwärtig klingt.

(Schluß folgt.)

Muſikaliſche Literatur.

Briefe Beethoven's, herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. Verlag der Cotta'ſchen Buchhandlung in Stuttgart. 1865. 8.

Dreiundachtzig neu aufgefundene Original-Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph, herausgegeben von Dr. Ludwig Ritter v. Köchel. — Verlag der Beck'ſchen Univerſitätsbuchhandlung in Wien. 1865. 8.

v. Br. — Während man bisher, was von Beethoven's Briefen überhaupt bekannt geworden war, an verſchiedenen Orten verſtreut zuſammenſuchen mußte, hat ſich der fleißige Muſikſchriftſteller, Hr. Profeſſor Nohl der Mühe unterzogen, zum erſten Male eine Geſammtausgabe der Beethoven'ſchen Korreſpondenz zu veranſtalten, welche zwar, wie der Herr Herausgeber im Vorworte ſelbſt bekennt, keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit macht, aber durch eine beträchtliche Anzahl von ineditis enthält, durch deren Publikation ſich der Herausgeber Anſprüche auf den Dank der Verehrer des großen Meiſters erworben hat.

Unſere Kenntniß von Beethoven's Perſönlichkeit iſt zwar bereits eine ſo abgeſchloſſene, daß es Dokumente ganz abſonderlicher Art ſein müßten, die zur Bereicherung und Vertiefung derſelben noch ein Weſentliches beizutragen vermöchten. Dergleichen finden ſich freilich in dieſen Briefen nicht und werden auch ſchwerlich mehr zu erwarten ſein. Indeſſen knüpft ſich ja ein gewiſſes Intereſſe an Alles, was von einer ſo großen, ganz außerordentlichen, im eminenten Sinne exzeptionellen Perſönlichkeit ausgeht, wie jene Beethoven's war, die gleich einem Naturphänomen in dieſe Welt der Erſcheinung trat und als ſolches in ihr wirkte.

Allerdings aber können dieſe Briefe nur denjenigen von Intereſſe ſein, welche mit dem Weſen dieſer Perſönlichkeit unmittelbar aus den Werken derſelben genau und innig vertraut ſind, da dieſe Briefe faſt nur von perſönlichen Dingen handeln und alſo geringen gegenſtändlichen Werth beſitzen würden, wenn nicht eben einer der größten Meiſter der Kunſt der Gegenſtand wäre, welcher ſich in ihnen, wenn auch nur mit einem geringen Bruchtheile ſeines Weſens ſpiegelte.

Es iſt charakteriſtiſch genug, daß wir Beethoven gleich in dem zweiten Stücke dieſer Sammlung, — deren dieſelbe 400 weniger 1 enthält — in einem Briefe an Dr. Schade in Augsburg aus dem Jahre 1787, da er alſo ein Jüngling von 17 Jahren war, über ſeine ſchlechte Geſundheit und über Geldverlegenheit klagen hören, denn er ſchreibt: „So lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte Stunden genoſſen; die ganze Zeit hindurch bin ich mit der Engbrüſtigkeit behaftet geweſen, und ich muß fürchten, daß gar eine Schwindſucht daraus entſteht; dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein faſt eben ſo großes Uebel als meine Krankheit ſelbſt iſt.“ Hierauf dankt Beethoven für ein Anlehen von drei Karolin, welches ihm dieſer Dr. Schade gemacht hatte, und bittet ihn, mit der Rückzahlung noch einige Geduld zu haben, da ihn ſeine Reiſe (von Wien nach Bonn) viel gekoſtet und er keinen Erſatz zu hoffen habe: „Das Schickſal hier in Bonn iſt mir nicht günſtig.“

Intereſſant iſt auch ein übrigens ſchon anderweitig bekannter Geſchäftsbrief an Hofmeiſter in Leipzig aus dem Jahre 1801. In dieſem Briefe bietet Beethoven dem genannten Muſikalienhändler zum Verlage an: ſein Septett, ſeine 2. Symphonie, ſein 2. Konzert und die Klavier-Sonate in B-dur op. 22. Für dieſe vier großen Werke fordert er ein Honorar von 70 Dukaten. Man wird zugeben müſſen, daß ſolche Honorare für ſolche Werke nicht anders als wahre Bettelpfennige heißen können, und gleichwohl entſchuldigte ſich Beethoven noch, ob er nicht etwa zu viel fordere, und gleich-

wohl wurden seine Werke noch von allen der bedeutendsten Tondichter bei weitem am besten honorirt.

Sehr bemerkenswerth erscheint der Zusatz, welchen Beethoven dieser Honorar-Auseinandersetzung beifügt: „Nun wäre das saure Geschäft vollendet, ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magozin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Werke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er broucht; so muß man noch ein halber Hondelsmann dabei sein!“ Und noch ein weiterer ziemlich derber Passus in diesem Briefe, gewisse Recensenten betreffend, lautet: „Was die Leipziger Ochsen betrifft, so lasse mon sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich mochen, so wie sie auch niemand die Unsterdlichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist“.

Als ein besonders interessantes Dokument aber citiren wir den Eingang eines späteren Briefes vom Jahre 1802 an dieselbe Adresse: „Reit' euch denn der Teufel insgesammt meine Herren“, schreibt Beethoven, „mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen?*) Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da wäre das so etwas gewesen, oder jetzt, da sich alles wieder in's alte Geleis zu schieben sucht, Bonaparte mit dem Pabste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — Wär's noch eine Missa pro sancta Maria à tre voci oder eine Vesper ꝛc. — nun da wallt ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen, und mit großen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben, oder du lieber Gott, eine solche Sonate zu diesen neu ongehenden christlichen Zeiten — hoho! — da laßt mich aus, da wird nichts daraus“.

Unter Nr. 46 finden wir ein Schreiben an die „löbliche k. k. Hof-Theatral-Direktion“. In diesem Schreiben, welches vom Jahre 1807 dadirt ist, macht Beethoven der dezeichneten Direktion den Antrag, jährlich für dieselbe wenigstens eine große Oper und eine kleine Operette zu komponiren, wenn man ihm dagegen eine fixe Besoldung van jährlich 2400 Gulden und einige Beneficen zugestehen wollte! In solchem Grade vermochte Beethoven die Begierde, sich aus der ökonomischen Unsicherheit seiner Lage zu befreien, über die Natur seines Genius zu täuschen, daß er sich einbildete, eine salche Zusoge leisten zu können, was er doch, zur Lösung ganz anderer Aufgaben berufen, niemals vermocht hätte.

*) Worauf sich übrigens diese ganze Stelle bezieht, wissen wir nicht anzugeben, und der Herausgeber wußte es offenbar auch nicht.

Verschiedene Stellen dieser Briefe verrothen deutlich genug, daß dem großen Künstler in der österreichischen Residenz nicht immer allzuwohl zu Muthe war und wie er über die damoligen Zustände dochte. So schreibt er an einen Hrn. Zmeskall, einen k. k. Hofsekretär unter'm 2. Februar 1812: „Verflucht sei das Leben hier in der österreichischen Barbarei für mich“. Und gleich in einem nächsten Briefe vom 19. Februar desselben Jahres lesen wir: „Longe wird es nicht mehr währen, daß ich die schimpfliche Art hier zu leben weiter fortsetze“. Und: „O Himmel“, ruft der Gewaltige ous, „hilf mir tragen“; ich bin kein Herkules, der dem Atlas die Welt tragen helfen kann oder gar statt seiner“. Und noch weiterhin heißt es in einem unter Nr. 210 mitgetheilten Brief aus dem Jahre 1818 („Was mich ongeht, so waudle ich hier mit Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher und schmiere Manches um des Brodes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ich es in diesem allgewaltigen schmählichen Phaialen-Lande gebracht, daß ich um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, immer vorher sehr viel schmieren muß, um des Geldes willen, daß ich es oushalte bei einem großen Werke.“ Was übrigens Beethaven „schmieren“ nonnte, das wissen wir ja, die wir seine Werke kennen.

Es ist schon öfter und mit Recht bemerkt worden, daß die häufigen ökonomischen Verlegenheiten, in welche wir Beethoven während seiner Laufbahn verwickelt finden, zum Theil auch in seiner wunderlichen Haushaltsführung begründet waren, wovon uns ein Brief an Ferdinond Ries in London ous dem Jahre 1816 eine bemerkenswerthe Prabe gibt. Denn Beethoven schreibt: „Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier; 1100 Gulden Hauszins bezohle ich (!), mein Bedienter mit seiner Frau 900 Gulden (?), rechnen Sie alsa, was noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen; dis jetzt ist er im Institute, dies kostet abermals 1100 Gulden“ ...!

Als Kuriasum bemerkenswerth ist die genau detaillirte Instruktion, welche Beethoven seinem schon vorhin genannten Freunde Zmeskall in einem Briefe vom 5. September 1816 gibt, um für ihn einen Bedienten aufzunehmen. Derselbe solle 30 Gulden Stiefelgeld, 5 Gulden monatlich Livreegeld, kurz in Summa monatlich 60 Gulden erhalten.

Wie Beethoven im mündlichen und schriftlichen Verkehr immer geneigt war, sich in humoristischen und sarkastischen, mitunter sehr entschieden in's Grobe ge-

färbten Auslaſſungen und Randglaſſen zu ergehen, iſt bekannt genug. Als eine wirklich gelungene Probe echter vis comica wollen wir unſern Leſern das 328. Stück dieſer Sammlung mittheilen. Die Verlagshandlung Tobias Haslinger hatte Beethoven um Beiträge zur „Cäcilia“ erſucht, einer muſikaliſchen Zeitſchrift, welche damals von einem Vereine von Gelehrten, Künſtlern und Kunſtverſtändigen bei Schott's Söhnen in Mainz herausgegeben wurde. Beethoven antwortet: „Mit Vergnügen übergebe ich der Cäcilia und ihren Leſern einige Canons, die ich als Beilage einer humoriſtiſch-romantiſchen Lebensbeſchreibung des hieſigen Hrn. Tobias Haslinger geſchrieben, welche in drei Theilen nächſtens erſcheinen ſoll.“

„Im erſten Theile findet ſich Tobias als Gehilfe des berühmten ſattelfeſten Kapellmeiſter Fux und hält die Leiter zu deſſen Gradus ad Parnassum. Da er nun zu Schwänken aufgelegt, ſo bewirkt er durch Rütteln und Schütteln der Leiter, daß Mancher, der ſchon ziemlich emporgeſtiegen, jählings den Hals bricht u. dgl.“

„Nun empfiehlt er ſich unſerem Erdenklumpen und kommt im zweiten Theil zu den Zeiten Albrechtsberger's wieder an's Tageslicht. Die ſchon vorhandene Fux'ſche nota cambiata wird nun gemeinſchaftlich mit Albrechtsberger behandelt. Die Wechſelnoten auf's Aeußerſte auseinandergeſetzt, die Kunſt muſikaliſche Gerippe zu ſchaffen, wird auf's Aeußerſte getrieben u. ſ. w.“

„Tobias ſpinnt ſich dann neuerdings als Raupe ein und entwickelt ſich im dritten Theil, um zum dritten Mal auf dieſer Welt zu erſcheinen. Die kaum erwachſenen Flügel eilen dem Paternoſtergäßchen zu, er wird paternoſtergäßleriſcher Kapellmeiſter. Die Schule der Wechſelnoten durchgegangen, behält er davon nichts als die Wechſel, wird Mitglied mehrerer geleerter Vereine u. ſ. w.“

Ob ſich übrigens die Herausgeber der Cäcilia durch die Beethoven'ſchen Beiträge beſonders werden bereichert gefühlt haben, ſteht zu bezweifeln.

Schließlich nur noch ein Paar flüchtige Bemerkungen, welche ſich im 344. und 382. Stücke finden und ein lebhaftes Schlaglicht auf Beethoven's freilich genugſam bekannten Charakter werfen. In dem erſten ſchreibt er: „Der Punkt von bonheur iſt zu berühren, in dem an Lichnovsky habe ich ſchon erfahren, wie dieſe ſogenannten großen Herren nicht gerne einen Künſtler, der ohnehin ihnen ſchon gleich iſt, auch wohlhabend ſehen“. Und in dem zweiten, einem Brief an Wegeler vom 7. Oktober 1826: „Es heißt übrigens bei mir immer: nulla dies sine linea, und laſſe ich die Muſe ſchlafen, ſo geſchieht es nur, damit ſie deſto kräftiger wieder erwache. Ich haſſe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Leuten meine irdiſche Laufbahn zu beſchließen“.*)

Von noch ausſchließlich perſönlicherem Intereſſe aber iſt die zweite Briefſammlung, welche durch die Munifizenz S. k. H. des Herrn Erzherzogs Leopold, in deſſen Beſitz dieſelbe ſich zuletzt befand, dem Herrn Ritter von Köchel zur Publikation überlaſſen wurde. Der Inhalt dieſer Briefe beſchränkt ſich faſt buchſtäblich auf Klagen über ſchlimme Geſundheits- und mißliche ökonomiſche Zuſtände, ſo daß die Lektüre derſelben, auch wenn man erinnert, daß der ſo reizbare Meiſter in beiden Punkten zuweilen ein wenig übertrieben haben mag, einen nicht eben erfreulichen Eindruck macht.

So leſen wir auch hier wieder unter unzähligen ähnlichen Aeußerungen in einem Briefe vom 18. Juli 1821: „Vieles liegt in meiner traurigen Lage, was meine ökonomiſchen Umſtände betrifft. Bisher hoffte ich durch alle möglichen Anſtrengungen endlich darüber zu ſiegen. Gott, der mein Inneres kennt und weiß, wie ich als Menſch überall meine Pflichten, die mir die Menſchlichkeit, Gott und die Natur gebieten, auf das Heiligſte erfülle, wird mich wohl endlich einmal wieder dieſen Trübſalen entreißen“.

Doch blättern wir nicht weiter in dieſen trübſeligen Annalen der öſterreichiſchen Kunſtgeſchichte, von welchen gleichwohl die Verehrer des großen, außerordentlichen Mannes, den ſie betreffen, Kenntniß zu nehmen nicht verfehlen werden.

Medaillen

auf berühmte Tonkünſtler, Sänger und Schauſpieler.

Beſprochen von A. Greuſer.

II.

Wir haben in Nr. 21 d. Bl. die Mittheilung einer Reihe von Medaillen begonnen, die Künſtler und deren Leiſtungen betreffen, denen die Spalten der „Re-

*) Zu dieſer Stelle macht der Herausgeber die Bemerkung, daß Beethoven eben damals an dem zweiten Finale zum B-dur-Quartett op. 130 arbeitete, welches bekanntlich ſein Schwanengeſang blieb

cenſionen“ gewidmet ſind, und laſſen heute eine weitere Anzahl folgen, in der Hoffnung, unſeren Leſern dadurch einige numismatiſche Denkmäler vorzuführen, welche ſie vergeblich in den meiſten, ſelbſt der größeren Kabinette ſuchen würden.

Uns liegt zunächſt eine dem ausgezeichneten Komiker Unzelmann bei Gelegenheit ſeines fünfzigjährigen Künſtlerjubiläums von den Mitgliedern der Berliner Hofbühne gewidmeten Medaille in der Größe eines Guldens vor. Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann, geboren zu Braunſchweig am 1. Juli 1753, betrat zuerſt 1771 in Schwerin die Bühne und ſpielte Anfangs jugendliche Liebhaber; 1775 als Komiker und Sänger in Berlin engagirt, verließ er dieſes Engagement wegen Streitigkeiten mit Döddelin mehrmals, kehrte aber ſtets wieder nach Berlin zurück, wo er 1814 Regiſſeur des Schau- und Luſtſpieles ward und am 21. April 1832 ſtarb, nachdem er 1823 penſionirt worden war. Die erwähnte Medaille zeigt auf dem Avers das lockige Bruſtbild von der rechten Seite in Kleidung. Die Umſchrift lautet: Carl Wilh. Ferd. Unzelmann. Geb. d. 1. Juli 1753. Auf dem Revers ſteht in elf Zeilen: Dir | wird die Welt | Du wirſt ihr nie | veralten. | darunter: — Göthe — darunter: 50jähr. Jub. Feier. | als Mitglied der | deutſchen Bühne | am 10. April | 1821.

Eine Medaille auf den k. k. Hofſchauſpieler Franz Brockmann, neben Schröder und Fleck Deutſchlands erſten Heldenliebhaber und Charakterſpieler, 1778 zu Berlin geprägt, etwas größer als die vorige, zeigt auf dem Avers das Bruſtbild des Künſtlers von der linken Seite, mit Locken und im Nacken gebundenen Haaren, im Pelzkleide. Auf dem Abſchnitt des Armes hat ſich der Medailleur Abrahamſohn, durch die Buchſtaben ABR, aneinandergehängt, als Verfertiger genannt. Die Umſchrift lautet: Brocmann. act. utr. scen. potens. Der Revers zeigt die Inſchrift: Peragit | tranquil. potestas | quod | violenta nequit. | Unter einem hier folgenden Striche: Berol. d. 1. Jan. | MDCCLXXVIII. |

Johann Franz Hieronymus Brockmann war geboren zu Graz in Steiermark am 30. September 1745, anfangs Baderlehrling, dann Bedienter eines Offiziers, bis er dieſem entlief und zu einer Seiltänzertruppe ging, bei welcher er die niedrigſten Dienſte verrichtete. Dann kam er zur brandenburgiſchen Theatergeſellſchaft, 1765 nach Wien, 1767 zu Mad. Kurz nach Würzburg, und nach langem Umherirren 1771 nach Hamburg. Hier bildete er ſich unter Schröder's Leitung zu einem der erſten Darſteller tragiſcher Rollen aus und begründete ſeinen Ruf vornehmlich als Hamlet. 1776 rief ihn Joſef II. nach Wien, wo er 1789—91 Direktor der Hofbühne war und am 12. April 1812 ſtarb.

Aber nicht nur Schauſpieler, auch einen Tänzer finden wir durch eine Medaille verewigt. Es iſt dies der berühmte Salvatore Vigano, geboren 1769 in Neapel, wo ſein Vater Balletmeiſter war. Bereits 14 Jahre alt, tanzte Salvatore in Rom, ging von da nach Florenz und dann nach Madrid, wo er die Tänzerin Donna Medina heiratete. In London vervollkommnete ſich Vigano durch Veſtris' Anleitung und ging dann nach Paris, Venedig und Deutſchland, wo er in Wien, Berlin und Dresden tanzte, aber öfter mit Venedig, Mailand, Neapel, Rom und anderen italieniſchen Städten wechſelte, wo er ſeine Ballets aufführen ließ. Er ſtarb 1821 in Mailand, das Verdienſt hinterlaſſend, durch Pantomime und Arrangement dem Ballet eine hohe Ausbildung gegeben zu haben.

Die erwähnte Medaille iſt von feinem Silber, in Thalergröße, und zeigt auf dem Avers den Kopf des Tänzers von der rechten Seite, mit kurzen Haaren und großem Backenbart. Am Abſchnitt des Halſes hat ſich der Verfertiger: „L. Coſſa f.“ namhaft gemacht. Die Umſchrift iſt: Salvatore — Vigano. Der Revers bringt in fünf Zeilen die Widmung: A | Salvatore Vigano | dedalo | della | coregrafia. |

Schließlich eine prächtig ausgeführte Medaille in der Größe eines Zweithalerſtückes auf den ſchwediſchen Tonkünſtler und Komponiſten Cruſell. Bernard Henrik Cruſell, geboren 1775 zu Nyſtad in Finnland, ward erſt in Sveaborg und 1791 in Stockholm als Hautboiſt angeſtellt und 1793 erſter Klarinettiſt bei der Hofkapelle; 1798 ging er nach Berlin, 1803 mit dem franzöſiſchen Geſandten Bourgoing nach Paris, machte von da 1811 bis 1822 mehrere Kunſtreiſen und ſtarb 1838 in Stockholm. Seine Kompoſitionen (Konzerte, Quartette und Klarinettenſolos) erſchienen in Leipzig; außerdem in Schweden, Lieder mit Pianofortebegleitung, die Muſik zu Tegnér's „Frithjofsſage“ und deſſen Gedichten „Flyttvoglarne und Fogelleken“ und die Muſik zum Schauſpiel: „Den lila Slafwinan“.

Der Avers der erwähnten Medaille zeigt den Kopf des nach der Linken ſchauenden Künſtlers, bartlos. Unter dem Abſchnitt des Halſes die Buchſtaben CMM, das Monogramm des Stempelſchneiders. Die Umſchrift lau-

tet oben: Bernhard. Henric. Crusell. Unten: nat XV. Oct. MDCCLXXV. Der Revers zeigt einen viereckigen Denkſtein, an welchem ein offenes Notenblatt, eine Kompoſition Cruſell's enthaltend, niederhängt, gehalten von einer auf dem Steine quer liegenden Clarinette und einer von Lorbeer umwundenen Lyra. Umſchrift: Tu catamos inflare leves tu dicere versus.

Kopenhagener Theater- und Muſikbericht.

Verfall des Nationaltheaters. — Repertoir. — Muſikleben.

E. L. Wir befinden uns, obgleich die neue Theaterſaiſon auch bei uns eben beginnt, noch mit unſerem regelmäßigen Generalbericht über die vorige Saiſon im Rückſtand. Erlauben Sie daher, daß wir uns unſerer Pflicht entledigen, ehe die neue Saiſon aller Orten das Intereſſe des Pubtikums abſorbirt.

Unſer königl. oder Nationaltheater, das ſeine Vorſtellungen noch immer in einem halb fertig gebouten Hauſe gibt — es iſt nämlich noch nicht gelungen, von dem faſt meiſt aus Bauern beſtehenden däniſchen Reichstage die nöthige Gelbbewilligung zur Vollendung des Theatergebäudes zu erlangen, wie denn überhaupt die eine hohe Kunſtbildung beſitzende Hauptſtadt vielfach ſich von der vom Standpunkte der Kunſt geradezu barbariſchen Bauernbevölkerung, die ſich boch gut auf Nationalökonomie verſteht, abhängig fühlt, was einen bedenklichen Haß gegen die Bauernpartei erzeugt — wird verwaltet vom königl. Kultusminiſterium und dirigirt von einem dieſem verantwortlichen Theaterchef, dem Holſteiner Kranold, der, ohne dieſem ſchwierigen Poſten ganz gewachſen zu ſein, ſich doch vielfache Anerlennung erworbeu hat.

Ein Ueberbtick über das vorjährige Repertoir und das gegenwärtige Perſonal zeigt leider ein ſtarkes Sinken von der wahrhaft klaſſiſchen Höhe, auf ber namentlich das Schauſpiet, ja ſelbſt die Tragödie, unb namentlich das Luſtſpiel ſtanden. Es hängt dies unſtreitig mit der Entwicklung des konſtitutionellen Lebens und der leider traurigen jüngſtvergangenen Tragödie geſchichtlicher Wirklichkeit, welche das kleine Dänemark durchzumachen hatte unb die noch lauge nicht ausgeſpielt iſt, zuſammen. Der Tod räumte außerdem in ungewöhnlicher Weiſe unter den Heroen der Kunſt aus der Zeit des hochgebildeten frieblichen Abſolutismus, der indirekt und birelt das Intereſſe für Kunſt lebendig hielt und pflegte, auf, unb weder Nielſen noch ſeine Gattin, noch Michael Wiehe, eine Geſtalt in dem ſich die beſten Eigenſchaften Ihres Wiener Fichtner und Lewinsky verſchmolzen, noch endlich der kindlich reinherzige Komiker Roſenkilde haben bis jetzt auch nur im entfernteſten einen Nachfolger gefunden. Unſere einzige Johanna Heiberg lebt noch, aber ſie hat bem Bühnenleben, mit ſeinem Jammer für eble Seelen, Valet geſagt, ſeitdem ſie ſich bort einſam fühlte und, wenn auch verehrt von dem Publikum, doch unverſtanden von der jüngeren Kunſtumgebung, welcher, als Ausfluß der frechen nivellirenben Tendenz unſerer Gegenwart, die gebührende Ehrfurcht vor dem Idealen unb dem Streben darnach ſo ziemlich abhanden gekommen iſt. Der einzige noch aus der Blüthezeit des däniſchen Theaters Uebrige iſt der Komiker Phiſter, der zwar als komiſcher Charakterdarſteller und genialer denkender Künſtler in Europa faſt unübertroffen ſein möchte, ſonſt aber keine dem Idealen überhaupt zuſtrebende Perſönlichkeit iſt.

Was die bramatiſche Probuktion in Dänemark betrifft, die ſonſt ſo reich war, ſo iſt ſie faſt als erloſchen zu betrachteu. Das Bruberland Norwegen hat ſeinen Björnſon, allein das däniſche Theater und der Theil des däniſchen Publikums, welcher ſchönſelig noch bie buſetige Verſchwommenheit des Pſeudoidealiſtiſchen dem charaktervollen Realismus, der nur dem Idealen des Wirklichen Geſtalt zu geben ſucht, unb ſomit nicht Gelegenheit hat auf Koſten der Wahrheit verſchwenberiſch idealiſtiſche Tinten zu verwenden, vorzieht, verhätt ſich ſpröde gegen dieſes große Talent, indem er, launig, nur die Mängel ſehen will, die an ſeinen Arbeiten wie an allem Menſchenwerke haften. Noch keines der Björnſon'ſchen Stücke ward je in Kopenhagen aufgeführt, obgleich jedes derſelben des Schönen unb echt Dramatiſchen wahre Schätze enthält. Von Björnſon's neueſtem Werke: „Maria Stuart in Schottland" ſoll boch jetzt bie Rede ſein, nachdem man erfahren, daß Schweden es ſelbſt ins Schwebiſche überſetzt, um es aufführen zu laſſen, das Stück alſo, welches in däniſcher Sprache Original iſt und ſomit dem däniſchen Theater eine willkommene Gabe ſein ſollte.

An Novitäten däniſchen Urſprungs der vorigen Saiſon haben wir nur ein Schauſpiel zu verzeichnen: „Charlotte Corday" von einer Dame, es ging 6 Mal

Digitized by Google

und wurde dann mit Recht ad acta gelegt. Ein kleines Luſtſpiel: „Ein Umweg" ging 11 Mal, ein neues Luſtſpiel von Henrik Hertz: „Der Advokat und ſein Mündel", nach einer italieniſchen Novelle, ließ kalt und erreichte 10 Vorſtellungen, ein neues Luſtſpiel von Anderſen: „Als die Spanier hier waren" erreichte nur 5 Vorſtellungen und mißfiel. Unter den Opern erreichte Gounod's „Fauſt" 25 Vorſtellungen vor ſtets vollem Hauſe. Bellini's „Nachtwandlerin", welche hier nur auf dem früher beſtehenden italieniſchen Theater aufgeführt war, wurde däniſch 4 Mal gegeben, der Sinn für dieſe weichlich ſüße, charakterloſe, wenn auch in gewiſſem Sinne liebliche Muſik iſt jedoch ziemlich erſtorben. Dieſe beiden Opern waren die einzigen, welche als neu gelten konnten. Des däniſchen Komponiſten J. P. E. Hartman vortrefflich umgearbeitete Oper: „Der Rabe" erlebte des ſchwachen Anderſen'ſchen Textes wegen nur vier Vorſtellungen. Unter den älteren Stücken des Repertoirs machen wir namhaft nationaldäniſche Schauſpiele: „Elverhöj" von J. L. Heiberg, „Svend Dyrings Haus" von Hertz, 14 Aufführungen, „Axel und Valborg", Tragödie von Oehlenſchläger, 3 Mal. Dies Stück mit ſeiner übermenſchlichen Opferſeligkeit, mit ſeiner faſt hündiſchen Treue für die Perſon des Souverains, entſpricht der heutigen Lebensauffaſſung bereits ſo wenig mehr, daß es, wie viele Oehlenſchäger'ſche Stücke, faſt für veraltet gelten muß. Oehlenſchläger's „Wäringer in Miklagaard" ging 5 Mal, es hat einzelne Schönheiten, iſt aber vom heutigen Standpunkte ziemlich ungenießbar als Ganzes. Noch ein Oehlenſchläger'ſches Stück: „Die beiden Armringe" wurde aufgeführt und ging 4 Mal. Der Eindruck desſelben war nicht befriedigend, aber doch nicht ohne anregende Momente, denn in dieſem Stücke ſpürt man etwas von der reckenhaften Größe des Oehlenſchläger'ſchen Dichtergeiſtes, der ſo oft von dem ſchwächlich geſchwätzigen romantiſchen Duſel ſeiner Zeit, deren echtes Kind er war, verdunkelt wird. Unter den Darſtellern zeichnete ſich auch der Bruder unſeres unvergeßlichen und unerſetzlichen Michael Wiehe, Wilhelm Wiehe, ſehr vortheilhaft aus, wie er denn überhaupt unter dem jetzigen Perſonal eine hervorragende Stelle einnimmt. An Holberg'ſchen Stücken wurden, meiſt vor ſpärlich beſetztem Hauſe, aufgeführt: „Der politiſche Zinngießer" 2 Mal, „Henrik und Pernille" 2 Mal, „Der Mann, der keine Zeit hat" 2 Mal, „Ditrich Menſchenſchreck" 4 Mal, „Die Weihnachtſtube", „Jegge vom Berge" 3 Mal, „Jakob von Thybo" 3 Mal, „Jean de France" 5 Mal. Man muß leider geſtehen, daß das heutige Perſonal, dem das Verſtändniß des grotesk ſpießbürgerlichen Geiſtes, aus dem die Holberg'ſchen Geſtalten herausgeboren werden müſſen, offenbar bereits verloren hat und daher die Rollen nicht „deckt", und daß ſich deshalb Holberg nicht mehr mit reinem Genuß ſehen läßt. Wir haben nicht mehr das Gefühl, die Holberg'ſchen Menſchen wirklich vor uns zu haben, ſondern moderne Perſonen, die auf einer Maskerade nur ſolche in dem Koſtüm der Zeit darſtellen; erſt wenn unſere moderne burſchikoſe Zeit ausgegohren hat und ſich gegenſtändlich wird, kann bei gewöhnlichen Schauſpielern wieder die Möglichkeit, ſich ihrer ganz zu entäußern, gedacht werden. Von Henrik Hertz' älteren Luſtſpielen wurden aufgeführt: „Der Armen Thiergarten", „Die Sparkaſſe", „Beſuch in Kopenhagen", „Tonietta". Von denſelben iſt „Die Sparkaſſe" ein wirklich gutes Luſtſpiel, allein auch bereits veraltet. An älteren Singſpielen und Opern wurde aufgeführt: „Der Liebestrank" 8 Mal, „Die Stumme" 4 Mal, „Die Nonnen" 4 Mal, „Don Juan" 6 Mal, „Robert der Teufel" 2 Mal, „Figaros Hochzeit" 2 Mal, „Barbier" 4 Mal, „Der Gott und die Bajadere" 3 Mal, „Wilhelm Tell" 2 Mal, „Die weiße Dame", 4 Mal, „Doktor und Apotheker" 5 Mal, „Lucia" 3 Mal. Das Ballet brachte wegen Hrn. Bournonville's Abweſenheit keine einzige Novität. Für die beginnende Saiſon iſt er wieder engagirt und wird einige ſeiner poetiſchſten Balletdichtungen in Scene ſetzen. Das däniſche Ballet hat ſich noch immer in ſeiner poetiſchen Schönheit und ſeinem Kunſtadel behauptet und gewährt daher den ungetrübteſten Genuß.

Was unſer Muſikleben betrifft, ſo fährt der Muſikverein unter Gade's Leitung fort, die edelſten Meiſterwerke in ſeltener Vollendung ſeinem großen Publikum vorzuführen, während der Cäcilienverein unter der Leitung des Komponiſten H. Rung ſich vorzüglich bemüht, Kirchenmuſik älterer und neuerer Komponiſten vorzuführen. In einem ſeiner letzten Konzerte erregte ein bisher unbekanntes oder vergeſſenes Werk von Pergoleſe Senſation.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

31. August—5. September: „Ein Attaché“. — „Adrienne Lecouvreur“. — „Verirrungen“. — „Macbeth“. — „Die Eine weint, die And're lacht“ und „Ein Hut“. — „Rasenmüller und Finke“.

‡ Das Burgtheater mauſert ſich. Faſt allabendlich ſproßt an dem alten Repertoir-Körper eine Anzahl Neubeſetzungen empor und beſchäftigt das Intereſſe der Theaterfreunde. Hier ſei wenigſtens Einiges davon berührt.

Während wir in voriger Woche eine der weniger glänzenden Rollen aus Fichtner's reichem Erbtheil mit Glück in die Hände Hrn. Sonnenthal's übergehen ſehen, war es in dieſer Woche Hr. Förſter, welcher in dem Michonet („Adrienne Lecouvreur“) eines der Cabinetſtücke des Meiſters ſeinem Repertoir einverleibte. Wir können nicht ſagen: ohne Glück. Denn an Beifall gebrach es Hrn. Förſter keineswegs. Aber wir müſſen hinzufügen, daß der Darſteller nach unſerer Ueberzeugung nur einen Theil davon auf ſeine eigene Rechnung ſetzen darf. Der Michonet gehört in das Gebiet des echt franzöſiſchen Humors; er will mit einem warmen Hauch von Gemüth, aber auch mit ebenſo viel Elaſtizität und Friſche ausgeſtattet ſein. Hr. Förſter gab uns die Rolle zu derb nach der einen, zu weich nach der andern Seite, mit einem Worte zu deutſch, und vermochte die feinen Kontouren der Figur nicht ſcharf genug in's Licht zu ſetzen. Eine gewiſſe Befangenheit mag in ſolchen Fällen wohl auch im Werke ſein. Wir zweifeln nicht, daß die Rolle ihrem neuen Darſteller mit der Zeit beſſer gelingen werde. Auf die anderen Veränderungen in dieſem Stücke behalten wir uns vor, bei einer Wiederholung zurückzukommen.

Das andauernde Unwohlſein des Frl. Bognar hatte u. A. auch im „Attaché“ deren Erſetzung durch Frl. Baudius (Baronin Scharpf) zur Folge, die ſich ihrer Aufgabe mit gutem Erfolg entledigte.

Zwiſchen deutſchen und franzöſiſchen Luſtſpielen erfreute uns am Sonntag wieder einmal die recht abgerundete Vorſtellung des „Macbeth“. Wir erwähnen derſelben hier nur, um wieder einmal auf eine ſchon vor Jahren von anderer Seite gerügte Kleinigkeit in der Inſcenirung hinzuweiſen, deren Beſeitigung uns der leichten Mühe werth zu ſein ſcheint. Wir meinen die ganz unmotivirte Spielerei Macbeth's mit dem Lämpchen in der fünften Scene des fünften Aktes. In der auf dem Burgtheater üblichen Darſtellung (nach Dingelſtedt) löſcht Macbeth bei den Worten:

„Aus,
Aus, aus, du knappes Licht! Das Leben iſt
Ein wandelnder Schatten nur;“ u. ſ. w.

die Lampe aus, welche von der nachtwandelnden Lady auf dem Tiſche ſtehen gelaſſen war. Daß zu dieſer Handlungsweiſe in den Worten durchaus kein Anlaß geboten iſt, wird wohl jeder Unbefangene zugeben. Das Auslöſchen des Lichtes iſt vom Dichter mit Bezug auf den eben erfolgten Tod der Lady ſymboliſch gemeint. Man könnte ſich höchſtens, wenn Macbeth ſelbſt eine Lampe in der Hand hielte, das Auslöſchen derſelben als eine die Worte begleitende ſymboliſche Handlung vorſtellen. So aber, wo er zu dieſer Exekution erſt an den Tiſch herantreten und ſich dadurch in ſeinem Philoſophiren förmlich unterbrechen muß, wirkt das Ganze auf den aufmerkſamen Zuhörer geradezu ſtörend.

Carltheater.

Den 4. September zum erſten Mal: „Das bin ich“. Luſtſpiel in einem Akt von W. E. W. — „Meine Tochter ſpielt Klavier“. Schwank in einem Akt nach dem Franzöſiſchen von Labiche und Delacour.

G. — Seit einigen Tagen erzählt man ſich, Hr. Direktor Treumann gehe mit dem Gedanken um, ſeine Direktion niederzulegen, und führt für die Wahrſcheinlichkeit dieſes Gerüchtes verſchiedene Gründe an. Wir müſſen geſtehen, ſeitdem wir die obgenannten jüngſten Novitäten geſehen haben, fangen wir auch an, zu den Gläubigen zu gehören. Einmal iſt es ſchon ziemlich zwei Monate her, daß die Matadore des Carltheaters von ihren Urlaubsreiſen eingetroffen ſind, und das Repertoir bewegte ſich ſeit der Zeit ohne Unterbrechung in den alten, ſeit Jahresreihen ausgefahrenen Geleiſen. Endlich erſcheinen die von allen Seiten geforderten Neuigkeiten, und ſiehe da, es ſind zwei — unbedeutende Dingerchen, die bald gehen werden, wie ſie gekommen ſind. Sei es nun, daß Hr. Treumann dem ſchönen Herbſtwetter keine Konkurrenz machen und die Wiener nicht um dem Genuß der letzten genießbaren Abende bringen will, ſei es, daß Hr. Strampfer mit der „Eſelshaut“ zu wuchtig auf ihm laſtet, kurz, wir vermiſſen die ſchlagfertige Rührigkeit, die elaſtiſche Schnellkraft, die wir ſonſt in Treumann's Direktion zu finden gewohnt waren, wie der Steuermann nur läſſig das

Ruder führt, wenn er ſich, ſeiner Arbeit müde, dem Ufer nahe ſieht, das ihm Ruhe bringen ſoll.

Um nun von dieſer kleinen Abſchweifung auf unſere Novitäten überzugehen, ſo gehört die erſte einfach zu jener elenden Trödelwaare, die eine honette Direktion einfach gar nicht annimmt, oder wenn ſie es thut, es doch nur in der Abſicht thun kann, um ſich mit dem Publikum einen Spaß zu machen. So herabgekommen an Produktionskraft iſt unſere Zeit ſicherlich noch nicht, daß jemand behufs Auffriſchung eines Repertoirs zu ſolchen unglücklichen Beweiſen dramatiſcher Impotenz greifen müßte, wie Monſieur oder Madame W. E. M. in dieſem jüngſten Wechſelbalge ſeiner Laune geliefert hat. Ein vorſündfluthliches Motiv, Figuren, die mehr Bären als Menſchen gleichen, und ein Dialog, der einer zulukaffriſchen Kaffeegeſellſchaft alle Ehre machen würde, dies die Ingredienzien von „Das bin ich".

Wir bedauern aufrichtig die Schauſpieler, die mit der Einlernung ſolcher Dinge die ſchöne Zeit vergenden müſſen. Freilich rächte ſich (bei der zweiten Aufführung wenigſtens) Hr. Werner und theilweiſe auch Frl. Scholz für dieſe Mißhandlung an dem armen Publikum, indem erſterer dasſelbe als Liebhaber mit möglichſter Plumpheit malträtirte, letztere aber ihrem Kammermädchen einen gar zu derben, hußarenmäßigen Anſtrich gab. Hr. Matras ſorgte wenigſtens als dummer Peter für einige Unterhaltung, Frl. Singer durch die ihr eigenthümliche Delikateſſe für Paralyſirung des Kolorits der zwei Erſtgenannten.

Nach dieſem geſchmackloſen Entremet war es ganz natürlich, daß die zweite Novität, obgleich an und für ſich nichtsweniger als bedeutend, eine dankbare Zuhörerſchaft fand. Läuft ſchon ihr ganzer Werth faſt auch nur auf die Wirkſamkeit einer einzigen Scene hinaus, und iſt ſchon namentlich den Chararokteren nichts weniger als viel Neues in der Zeichnung anzumerken, ſo fühlt man doch der ganzen Mache die leichtführende Hand der Franzoſen an, die ſelbſt das unanſehnlichſte Sträußchen ſo überreicht, daß es gefällt.

Dazu kam noch, daß Hr. Aſcher die Gelegenheit ergriffen hatte, durch Uebernahme einer Rolle, die eigentlich in das Reſſort des Hrn. Knaack gehörte, einen neuen Beweis ſeiner Vielſeitigkeit zu liefern, und man muß es ihm zugeſtehen, er wußte ſeine Bonhommie ſo glücklich zu verwerthen und ſeiner an und für ſich nichts weniger als anmuthenden Figur ein ſo anſtändiges Geſicht zu geben, daß wir ihm den Beifall, der ihm reichlich gezollt wurde, gerne gönnten. — Frl. Singer und Hr. Tewele ſtanden ihm würdig zur Seite. Jene umkleidete auch dieſe zweite Rolle mit wohlthuender Feinſinnigkeit, und dieſer beherrſchte ſeinen Part durch Routine und anſprechende Gewandtheit der Formen. Frl. Rutland und Hr. Dreßler genügten.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Gaſtſpiele. Novitäten.) Im k. Schauſpiel hat Hr. Dahn noch den Lyonel („Jungfrau von Orleans") und den Bugslaff („Haus Lange") geſpielt, und zeigte wohlthuende Bildung bei der Wiedergabe ſeiner Bartwürfe. Der junge Künſtler mog durch den ihm geſpendeten Beifall zu weiterer Entwickelung ſeiner hübſchen Anlagen angeſpornt werden, zuvörderſt ober ſeiner Sproche und Geberde eine gründliche Ausbildung geben. Zur erſten Schauſpiel-Novität fall Putlitz's Arbeit „Um die Krone" gewählt ſein. Frl. v. Zawisza vermochte auch in ihrer dritten Rolle (Lucrezia) keine höhere Theilnahme zu erringen, die die gaſtirenden Damen Frl. Huttary als Cherubim („Figaro's Hochzeit") und Frl. Bähr als Gräfin nnd Azucena mehr zu erringen wußten. In der Wilhelmſtadt haben die Weimarer Hofſchauſpieler ihr Gaſtſpiel an Goethe's Geburtstage mit „Torquato Taſſo" geſchloſſen und genüge hier deſſen Beſetzung: Hr. Baillant (Herzog), Fr. Hettſtedt (Leonore Sanvitale), Frl. Bußler (Leonore v. Eſte), Hr. Grans (Taſſo), Hr. Lehfeld (Antanio). Solch ein hohes Drama an dieſer Stelle bleibt jedenfalls ein Wagniß kühnſter Art, iſt gleich die ehrenvolle Abſicht willig anzuerkennen. In einer den Gäſten zuſagenderen Sphäre, gelangen Luſtſpiele, wie „Die Hochzeitsreiſe", mit Fr. Hettſtedt und Hrn. Grans, „Der Pariſer Taugenichts" (Louis: Fr. Hettſtedt; General: Hr. Lehfeld) am beſten. Daß Hr. Lehfeld zu den Bruchſtücken aus „Richard III." nach die des „Lear" fügte, kann nur als ein Kurioſum betrochtet werden, Kunſtſinn und Geſchmack verräth Dergleichen nicht. Oder ſollte das Experiment vielleicht nur ein leiſes Anklopfen bei der Berliner Hofbühne bedeuten? Angeregt durch Hrn. Lehfeld's Talent lonn man wünſchen, daß deſſen Wink drüben mit günſtigen Augen verſtanden werden möge. Neu: „Sie hat ihr Herz entdeckt". Gaſt: Frl. Naumann, Frl. Barth. An der Viktoria ward mit leidlichem Erfolg eine alte Schartele unter einem neuen Titel: „Amor und Pſyche" von Hahn gegeben. Daſelbſt tanzt jetzt eine ſpaniſche Geſellſchaft; auch ſang Hr. Gunz in einer Wohlthätigkeitsvorſtellung. Bei Meyſel erſchien zum erſten Male des verſtorbenen Kirchhaff's Oper: „Andreas Hofer, der Sandwirth von Paſſeyr", in der ſich die Hand eines gebildeten Muſikers geltend macht, und ward die Ausführung durch Frl. Nachtigall (Marie), und die HH. Miller (Hofer) und Franke (Georges) wohlwollend vom Publikum entgegengenommen. Neu: „Ein Erntefeſt in Moabit", „Die lieben Verwandten". Bei Callenbach Gaſt: Hr. Hintze. In der Vorſtadt neu: „Nichts Gewiſſes".

Bei Kroll Gaſt: Fr. Barney-Kreutzer, Frl. Löwe, Hr. Lehmann. Die Operuſaiſon neigt ihrem Ende zu. — In einem Konzert des Sängers Hrn. Krén ſang oder beſſer „ſchrie“ Hr. Wachtel wieder zum erſten Mal in Berlin.

Kleine Chronik.

Das böhmiſche Theater unter Hrn. Thomé. Ohne beſondere Feierlichkeit haben am 3. d. M. die Vorſtellungen im böhmiſchen Theater zu Prag unter der neuen Direktion des Hrn. Thomé begonnen. Nach dem Erfolge des erſten Abends will man der neuen Leitung ein gutes Prognoſtikon ſtellen, denn das zahlreich verſammelte Publikum ſoll ſowohl die eigens zu dieſem Zwecke komponirte Jubel-Ouvertüre vom Hrn. Kapellmeiſter Sedor, als auch das Original-Schauſpiel „Jen žádnou od divadla“. („Nur keine vom Theater“), ſehr günſtig aufgenommen haben.

Muſikfeſt in Brüſſel. Von der Geſellſchaft Réunion Lyrique wird dort in den Tagen der September-Feier ein großes muſikaliſches Feſt veranſtaltet werden, wozu die Vorbereitungen jetzt ſchon mit regem Eifer betrieben werden. Das proviſoriſche Lokal auf der Place du Trône wird in einen großartigen Konzertſaal umgewandelt, der an drei Tauſend Perſonen faßt. Die Leitung des Konzertes haben die HH. Ch. Hanſſens und Fiſcher übernommen. Der Chor beſteht aus ſechshundert Dilettanten, worunter eine große Anzahl Damen; das Orcheſter aus 150 ausgeſuchten Muſikern. Dieſe an ſich ſchon bedeutende Phalanx wird außerdem noch durch zahlreiche Muſikfreunde von Antwerpen, Gent und Lüttich verſtärkt. Die Solo-Partien ſind in den Händen belgiſcher Künſtler, wie Frl. Artôt, Hr. Warnots, Hr. Depoitier und Anderer. Zur Ausführung werden hauptſächlich Oratorien kommen, und zwar der erſte Theil aus „Paulus“ von Mendelsſohn, der dritte und vierte Theil aus „Die Jahreszeiten“ von Haydn und die Kantate „Artevelde“ von Gevaert. Das Konzert ſelbſt findet am 26. September Mittags Statt, die Generalproben, zu denen das Publikum auch Zutritt hat, am 24. und 25. September.

Gounod's „Königin von Saba“ in London. Ein Benefiz-Konzert brachte am 26. Auguſt im Kryſtall-Palaſte Gounod's „Königin von Saba“ in Form einer Kantate unter dem Titel „Irene“. Hauptmitwirkende waren: Fr. Lemmens-Sherrington (Irene, griechiſche Prinzeſſin); W. H. Cummings, L. Vinning, Lewis Thomas. Die weniger wichtigen Nummern blieben weg und das Textbuch gab die nöthige Auskunft über den Gang der Handlung. Chor und Orcheſter waren bedeutend verſtärkt und das Ganze mit Sorgfalt einſtudirt.

Von Verdi ſollen im nächſten Winter eine Symphonie und ein Quartett zur Aufführung kommen.

In Warſchau ſoll die polniſche Oper aufhören und durch eine italieniſche erſetzt werden. Den polniſchen Sängern würde nach dieſer Maßregel ſofort gekündigt werden, und zwar wäre dies kurz vor dem ſehr bald eintretenden Termin, wo die Hauptperſonen rechtlich auf Penſionsbezug Anſprüche machen können.

Die Nachwehen des Dresdener Sängerfeſtes ſollen, der „Niederrh. Muſikztg.“ zufolge, in einem durch die goſtliche Bewirthung der Sänger aufgelaufenem Defizit von circa 60,000 Thlrn. beſtehen, das nun die Kommunalkaſſe zu decken haben wird.

Hofkapellmeiſter J. Bott in Meiningen iſt zum Kapellmeiſter des königl. Hannover'ſchen Hoforcheſters und Hoftheaters ernannt worden, und wird derſelbe in ſeiner Funktion dem königl. Hofkapellmeiſter Fiſcher gleichgeſtellt werden. Außerdem hat Hr. Bott noch die Verpflichtung übernommen, in einigen Abonnement- und Hofkonzerten, die er abwechſelnd mit Hofkapellmeiſter Fiſcher dirigiren wird, Solo zu ſpielen. Sobald Hr. Bott ſeine Entloſſung vom Herzog von Meinigen erhalten haben wird, beabſichtigt er ſogleich ſeinen neuen Dienſt anzutreten.

In Paris ſind die Differenzen zwiſchen dem Direktor der italieniſchen Oper Hrn. Bagier und ſeinen Orcheſtermitgliedern friedlich ausgeglichen, da Hr. Bagier ſich entſchloſſen hat, den Muſikern die verlangten höheren Gehalte zu zahlen.

In Mailand wird das Skala-Theater heuer keine Herbſtſaiſon abhalten wegen der umfaſſenden Reſtaurationsarbeiten, welchen das Haus unterzogen wird. Die Winterſaiſon ſoll mit der „Afrikanerin“ eröffnet werden.

In London bilden jetzt nach Schluß der italieniſchen Saiſon die Konzerte des Alfred Mellon faſt den einzigen muſikaliſchen Mittelpunkt. Dieſe Konzerte werden ſeit fünf Jahren von dem engliſchen Orcheſter Direktor und Kompoſiteur Mellon (jüngſt ernannt zum Orcheſter-Direktor der Philharmonik in Liverpool an die Stelle des verſtorbenen Hermann) zwei Monate im Jahre und zwar Auguſt und September jeden Abend abgehalten und gehören nicht nur zu den eleganteren, ſondern auch in muſikaliſcher Beziehung zu den vielſeitigſten. Zweimal in der Woche — Montag und Donnerſtag — ſind ſogenannte „Classical Nights“, an welchen der erſte Theil des Konzertes der klaſſiſchen Muſik gewidmet iſt. So ſind abwechſelnd „Mendelsſohn-, Beethoven, Spohr-, Weber-, Meyerbeer-, Gounod-Nights“. Das Orcheſter beſteht aus hundert Mitgliedern unter der Direktion Mellon's. Zu den diesjährigen Konzerten ſind für die erſten vier Wochen Frl. Liebhart und für die letzten vier Wochen Frl. Carlotto Patti engagirt, ferner als Pianiſtin Frl. Marie Krebs, ferner Sgr. Botteſſini, der Kontrabaſſiſt, Sgr. Feranti, der bekannte italieniſche Baſſiſt, u. ſ. w.

In Breslau hat der Oberpräſident Hrn. Rieger auf deſſen Geſuch um eine Theaterkonzeſſion abſchläglich beſchieden, da Hr. Gundy die erforderlichen Einleitungen getroffen habe, um den mit ſeiner Konzeſſion verbundenen Verpflichtungen zu genügen. Die abgedankten Mitglieder des Breslauer Theaters ſind vom Herzog von Braunſchweig zu einem ganzen Cyklus von Vorſtellungen, Oper, Luſtſpiel und Ballet nach Sibyllenort eingeladen worden und haben denſelben bereits unter vielem Beifall begonnen.

Hr. Ferdinand Laub ist für das in Moskau zu errichtende Konservatorium für Musik als Lehrer des Violinspiels gewonnen worden.

Auszeichnungen. Der Herzog von Nassau hat dem Violinvirtuosen Ole Bull das Ritterkreuz des Nassau'schen Verdienstordens verliehen. — Robert Heller in Hamburg hat vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz des Falkenordens erster Klasse als Anerkennung seiner literarischen Leistungen erhalten.

„Zur Geschichte des Ambrosianischen Lobgesangs" theilt der Pariser „Moniteur" gelegentlich der Napoleonsfeier mit, daß derselbe nicht, wie man bis jetzt allgemein geglaubt, von dem heil. Ambrosius oder dem heil. Augustinus herrühre, sondern daß, wie der gelehrte Bischof von Angoulême, Abbé Cousseau, nachgewiesen habe, der heil. Hilarius, Bischof von Poitiers, ein Zeitgenosse des genannten, der Schöpfer dieses anderthalb Jahrtausende alten Hymnus sei. Von diesem sollen sowohl Text als Musik herrühren. Also wieder eine französische Annexion in bester Form!

E. Pierron †. In Paris ist dieser Tage der Schauspieler und Haupt-Regisseur des Odeon-Theaters, Eugene Pierron, von der Weltbühne geschieden. Er war auch Verfasser mehrerer Stücke, unter welchen namentlich „Buch I. Kapitel III". großen Erfolg errungen hat. Im Momente, wo ihn der Tod abholte, war er mit dem Organisirungsprojekte des im Bau begriffenen „Théâtre des Arts" beschäftigt.

Lokales.

Der Tenorist Hr. Brunner hat sein Gastspiel bereits am verflossenen Sonntag begonnen, wie bereits gemeldet, als Lyonel, und soll trotz sichtlicher Befangenheit eine ehrenvolle Aufnahme gefunden haben.

An die Stelle des Hrn. Doppler, der nach Stuttgart abgeht, soll Hr. Neumayer, der früher in Petersburg angestellt gewesene Flötenvirtuose, zum Mitgliede des Hofopern-Orchesters engagirt sein.

Zwei Beinb-Unfälle an einem Abend fanden am letzten Sonntag statt; die Schauplätze waren das Carl- und das Wiedener Theater. In dem ersteren war die Gefährdete Frl. Fischer in der „Hochzeit bei Laternschein". Eine Choristin war ihr mit der Laterne so nahe gekommen, daß ihr Kleid Feuer fing. Merkwürdig genug mußten die Personen auf der Bühne erst durch das Parterre und Gallerie-Publikum aufmerksam gemacht werden. Glücklicherweise blieb der Unfall durch die Geistesgegenwart des Hrn. Telek ohne alle traurigen Folgen. Ueber kam fast zu derselben Stunde eine junge Tänzerin des Wiedener-Theaters weg, welche von einem ganz ähnlichen Unglück Brandwunden davon trug, denen sie bereits erlegen sein soll. Nur soll das Mädchen die Folgen ihres eigenen Vorwitzes gebüßt haben. — Beide Fälle aber zeigen, daß die Disziplin nicht immer mit jener Sorgfalt und Umsicht gehandhabt zu werden scheint, welche im Interesse von Leben und Gesundheit auf der Bühne mindestens so nothwendig wie nur irgendwo ist. Videant Consules!

Hr. Direktor Treumann ist der Gegenstand verschiedener Rücktrittsgelüste, welche in den Tagesblättern kolportirt, und bald sehr ernstlich genommen, bald als aller Begründung entbehrend hingestellt werden. Wir sind nun am allerwenigsten in die Absichten des Hrn. Direktors eingeweiht, würden aber ein ernstlich gemeintes Scheiden von seinem Unternehmen im Interesse dieses letzteren aufrichtig bedauern.

Das Carltheater verliert mit Ende dieses Monats in Hrn. Knoack eines seiner bedeutendsten Mitglieder. Dafür tauchen täglich neue Namen neu engagirter Kräfte auf. So soll bereits ein neuer Liebhaber (hoffentlich ein jugendlicher!), Hr. Anburtin eingetroffen sein, und die Ankunft von Frl. Kronau, von ihrem Engagement am Burgtheater bekannt, demnächst bevorstehen. Beide sollen am 15. d. M. in „Montjoye" debütiren. Frl. Gollmeyer soll sich einen Tag vorher in zwei neuen Possen: „Die gebildete Köchin" von Bittner und „Die neue Wirthschafterin" von Berla einführen. Außerdem sollen für sie bereits zwei neue Volksstücke von Kaiser und eines von Langer bereit sein. — Vom 1. d. M. an soll Hr. Berg in das Engagement dieser Bühne eingetreten sein. — Für heute ist die erste Aufführung der Suppé'schen Operette „Galathee" angesetzt, welche wegen Heiserkeit der Fr. Grodecker bisher nicht stattfinden konnte.

Für das Josefstädter-Theater hat sein neuer Direktor Hr. Fürst ein Stück seines bereits vorhandenen Repertoirs veröffentlicht, das auf eine energische Pflege des Volksstückes zu zielen scheint. „Alt- und Neuwien", in drei Akten von C. Bayer, „Oesterreicher's Rheinfahrt", in drei Akten von K. Elmar, „Alle von der Nadel", in drei Akten von A. Berla, „Altes Haus und neue Leut'", in drei Akten von F. Kaiser, „Diesseits und Jenseits", in einem Akte von O. F. Berg, „Der Nonnen-Müller", in drei Akten von J. Findeisen, „Der Schusternickel", in vier Akten von demselben werden sämmtlich als Volksstücke bezeichnet. Wir zweifeln nicht an dem besten Willen des Hrn. Fürst, und wünschen ihm nur, daß ihm die HH. Autoren mit einem gleich guten entgegenkommen.

Frau Kainz-Prause begann letzten Mittwoch als Leanore in Verdi's „Troubadour" am Kärntnerthor-Theater ein längeres Gastspiel, wie uns berichtet wird, mit entschiedenem Glück. „Die Hugenotten", welche eigentlich für das erste Auftreten der Gastin bestimmt waren, mußten wegen Unwohlsein des Hrn. Walter aufgeschoben werden. Wenn wir der Ankündigung vertrauen dürfen, so steht uns heute Abend eine Wiederholung des „Troubadour" bevor. Wir behalten uns vor, auf die Leistungen der Künstlerin zurückzukommen.

Berichtigung. In Nr. 34, S. 529, Sp. 1, Z. 16 v. u. ist zwischen Manco und Copac das Komma zu tilgen und statt Bohica zu lesen: Bochica. Ebendaselbst Sp. 2, Z. 16 v. u. lies: Bühne des Tlatelolco.

Briefkasten der Redaktion. 2.—7. September. E. L. in Kopenhagen: Das Reklamirte ist uns nicht zugekommen — ♂ in Berlin: Benützt. — t in Stuttgart, O. G. in Berlin, K. W. in Brünn, ♀ in Blankenberg: Erhalten — L. v. S. hier: Das Gewünschte bereits expedirt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 37.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

16. September. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kirchenmuſik in der katholiſchen Hofkirche zu Dresden (Schluß). — Berliner Muſikbericht. Von Otto Gumprecht. — Prager Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Operntheater (Gaſtſpiele). Carltheater („Die ſchöne Galatee", „Die Schuld eines Mannes"). — Neue Erſcheinungen (Groſſe, v. Saar). — Korreſpondenz-Nachrichten (Brünn, Leipzig, München). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kirchenmuſik in der katholiſchen Hofkirche zu Dresden.

(Schluß.)

Im Jahre 1864 gelang es dem Generaldirektor der königl. Kapelle und des Hoftheaters, Hrn. v. Könneritz, das alte Vorurtheil gegen die Mitwirkung von Frauen bei der Kirchenmuſik zu beſiegen und er erreichte es, daß ſowohl ſeitens des Königs als der kirchlichen Oberleitung, welche hiedurch einen Kunſtſinn bethätigte, welcher namentlich in Italien häufig eine Zierde des höheren Klerus war, genehmigt wurde, daß wenigſtens an hohen Feſten — und als ſolche wurden vorläufig die zwei Feiertage des Weihnachts-, Oſter- und Pfingſtfeſtes, die Feier der Auferſtehung am Oſterſonnabend und des Frohnleichnamsfeſtes angeſehen — und bei beſonderen Gelegenheiten die Sopran- und Altſoli von den bei dem königl. Hoftheater angeſtellten Sängerinnen, ſoweit ſie der katholiſchen Konfeſſion zugethan ſind, vorgetragen werden. Es haben demzufolge bis jetzt Fr. Jauner-Krall und Frl. Braun, eine mit einer ſchönen Stimme ausgeſtattete Anfängerin, im Sopran und Fr. Krebs-Michaleſi im Alt mitgewirkt.

Von außerordentlich ſchöner Wirkung war namentlich der Geſang der Fr. Jauner in dem Pange lingua von Schuſter, dem effektvollen Agnus Dei von Morlacchi, dem herrlichen Domine Deus in einer Meſſe von Haſſe und dem Paſtorale Salve puer von Schuſter. Die Stimme der Künſtlerin entwickelt ſich in der Kirche zu einer nicht vermutheten Fülle und Macht und wahrhaft überraſchend war es, von der Dame, deren Thätigkeit ſich bisher nur auf das Theater beſchränkt hatte, einen ſo ſtylvollen Vortrag zu hören. Der letztere iſt auch in hohem Grade Fr. Krebs-Michaleſi nachzurühmen, doch erſcheint ihre Stimme in der Altlage für die Kirche nicht ausgiebig genug. Außer dieſer Gewinnung geeigneter Kräfte für die Soli der hohen Stimmen hat aber auch Hr. v. Könneritz eine ſtrengere Pflichterfüllung ſeitens der Sänger herbeizuführen gewußt, wofür ihm ebenfalls die lebhafteſte Anerkennung gebührt. Der Chor beſteht danach jetzt in Sopran und Alt aus je ſechs Kapellknaben, denen bei hohen Feſten je eine tüchtige Soliſtin beigegeben iſt, im Tenor aus drei Soliſten (von denen leider einer für immer dispenſirt iſt,) und einſchließlich der Zeremonienſänger fünf Ripieniſten, endlich im Baß aus fünf Soliſten und zwei Ripieniſten. Iſt nun die Kirche ſelbſt, wenigſtens das Hauptſchiff derſelben, zumal wenn deſſen Reſonanz durch zahlreiche Kirchenbeſucher etwas gemindert iſt, ein für die Wirkung der Muſik äußerſt günſtiger Raum und hat man in dem Kirchenorcheſter die für jede Muſik, die nicht aus bloßem Inſtrumentale beſteht, ſo ſehr günſtige, für die Ausführung älterer Kompoſitionen faſt unerläßliche tiefe Orcheſterſtimmung der Mitte des vorigen Jahrhunderts beibehalten, ſo iſt man gewiß berechtigt, an das Repertoir und an die Ausführung desſelben die höchſten Anſprüche zu machen. Beides entſpricht jedoch in der neuen und neueſten Zeit kaum den beſcheidenſten.

Nachdem die ſächſiſche Regentenfamilie zur katholiſchen Konfeſſion zurückgekehrt, waren es vorzugs-

weise die Kapellmeister Hainichen, Bernhard und Lotti und der Kirchenkomponist Dismas Zelenka, welche, neben den von Italien bezogenen Musikalien, die für den Gottesdienst erforderlichen Musiken komponirten. Ihre Werke wurden, namentlich nach der 1751 stattgefundenen Verlegung des Gottesdienstes in die unter August III. von dem Baumeister Gaetano Chiaveri erbaute prächtige neue Kirche, durch die schwungvollen und glänzenden Kompositionen Hasse's (des caro Sassone, wie man ihn in Italien nannte,) mit ihrem schönen Gesange und der für damalige Zeit jedenfalls sehr brillanten Instrumentation verdrängt, und sein Styl blieb für lange Zeit auch auf seine Nachfolger nicht ohne Einfluß. Es war wohl hauptsächlich die Veranlassung, daß die Form, welche die Koryphäen der neapolitanischen Schule namentlich den Messen gegeben hatten, sich bei den Dresdener Komponisten ungleich reiner und unveränderter erhielt, als dies z. B. in Süddeutschland der Fall war.

So finden wir, um nur Eines anzuführen, noch bis zu den Kompositionen unseres Jahrhunderts das Kyrie meistens noch in drei mehr oder weniger scharf getrennte Abschnitte getheilt, von denen der erste die Worte Kyrie eleison in einem freien Chore, der zweite das Christe eleison meist mit Solostimmen behandelt und der dritte das Ganze entweder mit einer Fuge oder mit einer modifizirten Wiederholung des ersten Chores abschließt; auch vermied man im Kyrie sorgfältig die Verwendung der Trompeten und Pauken. Der Gebrauch, das Agnus Dei mit einem lebhafteren und glänzenderen Satze auf die Worte dona nobis pacem abzuschließen, findet sich bei Hasse vor, doch ohne daß es ihm in den Sinn gekommen wäre, diesen Satz, wie es bei süddeutschen Messen oft vorkommt, als eine förmliche Stretta zu behandeln. Seine Nachfolger sind davon ganz zurückgekommen, indem sie es, und wohl nicht mit Unrecht, vorzogen, das dona nobis sanft verklingend zu halten, oder, was auch schon bei Hasse vorkommt, die Kyriefuge mit diesen Worten zu wiederholen.

Nach Hasse waren es, um der unbedeutenden Vielschreiber Schürer, Pater Brännig und Seydelmann, von dem jedoch einige nicht werthlose kleinere Kompositionen vorhanden sind, nicht zu gedenken, der zu seiner Zeit vielfach überschätzte, jetzt aber von Vielen jedenfalls unterschätzte Johann Gottlieb (Amadeus) Naumann († 1801) und der ungleich geistvollere und erfindungsreichere, aber auch nicht selten etwas leichtfertige Josef Schuster († 1812), welche eine besonders reiche Thätigkeit für die Kirche entwickelten. Ihre besseren Messen, als welche von Naumann Nr. 5, 8, 16, 17, 18 und 19 und von Schuster Nr. 10, 12, 15, 16, 17, 18 und 19 zu bezeichnen sein dürften, sind von ihren Dresdener Nachfolgern noch nicht übertroffen worden und haben unbezweifelt den relativen Vorzug, für die Kirche, für welche sie geschrieben sind, in jeder Hinsicht zu passen. Beide Komponisten sind übrigens in Behandlung von Offertorientexten glücklich gewesen und von Schuster besitzen wir mehrere beachtenswerthe Litaneien und Marienhymnen. Nachdem sich in dem zweiten und dritten Dezennium unseres Jahrhunderts die zahlreichen Kompositionen Morlacchi's eines lebhaften, aber schnell vorübergegangenen Beifalles zu erfreuen gehabt, C. M. v. Weber der Kirchenmusik weniger durch zahlreiche Kompositionen als durch sorgsame Direktion und unverkennbares, aus wahrhafter religiöser Auffassung hervorgegangenes Interesse — so bereitete er sich zur erstmaligen Direktion der Kirchenmusik durch Beichte und Abendmahl vor — nützlich gewesen; widmete sich namentlich der im Jahre 1859 verstorbene Kapellmeister Karl Gottlieb Reissiger mit großer Liebe und Fleiß der Komposition von Kirchenmusiken. Seine diesfallsigen Kompositionen, bei denen er sich früher der Form seiner obengenannten Vorgänger mehr oder weniger anschloß, später aber freier zu Werke ging, zeigen den talentvollen und gründlich gebildeten, soliden und vom redlichsten Streben beseelten Musiker, doch blieb die obenbesprochene, irrthümliche Anschauung, daß es die Hauptaufgabe der Kirchenmusik sei, zu rühren, nicht ohne nachtheiligen Einfluß. Er griff, wozu er überhaupt vermöge seines ganzen Naturells Neigung hatte, zu dem Weichen und ging oft an Stellen, wo es gerade am allerwenigsten am Platze war, zum Sentimentalen über. So hat er zum Beispiel in einem Offertorium den bekannten Text Confitebuntur coeli vollständig elegisch und in seiner neunten Messe das Credo nicht blos im Chor durchgängig zart und weich behandelt, sondern er läßt sogar diesen Chor noch von einer im höchsten Grade sentimentalen und weichlichen Violinfigur umspielen. Ueberraschend ist es, daß die derzmaligen Leiter des Institutes geradezu auf diese

Meſſe, deren übrige Sätze dem Charakter des Credo entſprechen, durch häufige Aufführungen einen beſonderen Werth legen.

Im Allgemeinen hält man an dem früher aufgeſtellten Grundſatze feſt, daß in der Regel nur Werke, welche für die hieſige Kirche komponirt ſind, aufgeführt werden. Eine Ausnahme machte man früher nur am Cäcilientage, wo ſtets andere Werke zur Aufführung kamen.

Später erſchienen vereinzelt Kompoſitionen von Mozart, Joſef Haydn und Hummel, von denen ſich nur die Meſſe in C, (Köchel Nr. 317) von Mozart, eine Meſſe in D^b von Hummel und ein Offertorium Laudate Dominum von Michael Haydn erhalten hat. In der allerneueſten Zeit iſt dem Kirchenrepertoir — und dies iſt ein Verdienſt des Kapellmeiſters Rietz — das Ave verum corpus (als Offertorium) und das Requiem von Mozart einverleibt worden.

Dem Repertoir iſt nun aber eine wahrhaft beiſpielloſe Monotonie vorzuwerfen. So wurden z. B. an den 52 Sonntagen des Jahres 1864 von denen übrigens an dreien — den drei erſten Feiertagen — die Wahl den Kapellmeiſtern nicht frei ſtand, ſieben und zwanzig Male Meſſen von Reiſſiger aufgeführt und unter dieſen achtmal (!) die obenerwähnte, ſentimentalweichliche As-dur-Meſſe; die übrigen 25 vertheilen ſich mit 9 auf Joſef Schuſter, 5 auf Mozart (ein und dieſelbe), je drei auf Haſſe, Hummel und Krebs und 2 (jedesmal dieſelbe) auf Naumann. Eine Zeit lang kam außer einem beſſer ganz zu beſeitigenden Requiem von Schürer und einem ſtets ſchlecht und mit unerkennbarer Unluſt aufgeführten Requiem von Galuppi nur das von Reiſſiger, eine ſeiner ſchwächſten Kompoſitionen, zur Aufführung.

Iſt ſonach das Repertoir an ſich dürftig, ſo wird es außerdem auch nicht zweckmäßig gehandhabt, d. h. es wird bei Auswahl der Meſſen auf die Bedeutung der einzelnen Abſchnitte des Kirchenjahres und der Feſte, zu deren Verherrlichung die muſikaliſche Kunſt aufgeboten wird, nicht die mindeſte Rückſicht genommen. Dieſelben Muſiken erklingen in der frohen Oſter- und Pfingſtzeit, wie während der Faſten, und an hohen Kirchenfeſten haben wir Meſſen aufführen hören, die man getroſt zu den ſogenannten Novinenmeſſen rechnen mag, ja die Meſſen Nr. 8 und 15 von Schuſter werden trotz ihres unverkennbar ausgeſprochenen paſtoralen Charakters keineswegs auf die Weihnachtszeit beſchränkt. Auch ein ſchöner Brauch, an dem man, wie bereits oben angedeutet, früher feſthielt, den Tag der heiligen Cäcilie durch ein beſonderes, ſonſt nicht aufgeführtes Werk zu feiern, iſt verlaſſen worden.

Zeigt ſich hierin eine den Freund der kirchlichen Kunſt tief betrübende Indolenz der Leiter der Kirchenmuſik, ſo iſt dies noch mehr der Fall, wenn wir die Art und Weiſe der Ausführung und die Wirkung etwaiger höherer Anordnungen bezüglich der Kirchenmuſik ins Auge faſſen. In erſterer Hinſicht iſt es nicht ſelten geradezu verletzend, in welchem Tempo die älteren Kompoſitionen herunter geſchleudert werden; doch darüber iſt nicht zu ſtreiten, da das Gefühl, welches hier die Hauptrolle ſpielt, und die Tradition nicht zum Gegenſtande eines Beweiſes gemacht werden kann. Hier würde man ſich mit einer einfachen Negation abfinden laſſen müſſen. Anders verhält es ſich mit einzelnen Vortragsarten, die, obgleich durch Theorie und Tradition feſtgeſtellt, doch beharrlich negirt werden. So werden, um nur ein Beiſpiel anzuführen, die in der älteren Muſik ſehr häufig vorkommenden Vorſchläge ſeit einigen Jahren in der Regel ganz falſch vorgetragen. Jeder, der ſich nur etwas mit der vor-Beethoven'ſchen Muſik beſchäftigt hat, und ſelbſtverſtändlich am meiſten unſere Kapellmeiſter wiſſen, daß die Vorſchläge mit kaum zu erwähnenden Ausnahmen bei allen der neapolitaniſchen Schule (im weiteſten Sinn) angehörigen Komponiſten und den ſpäteren Venetianern lang vorzutragen ſind und, je nachdem ſie vor einer einfachen oder punktirten Note ſtehen, die Hälfte oder zwei Drittheile der Hauptnote in Anſpruch nehmen, und doch wird dieſe alte Regel, von der man hier noch unter Reiſſiger, befeſtigt durch Tradition, nie abwich, vollſtändig vernachläſſigt. Die ältern Mitglieder der Kapelle wiſſen dies recht gut und nicht zum Heile der Präciſion hört man oft von einem Theil der Violinen die betreffenden Stellen richtig, von der andern falſch ſpielen.

Demnächſt iſt die wünſchenswerthe Elaſtizität zur Beherrſchung von Verhältniſſen zu vermiſſen. Wir erwähnten oben die Einführung der Gradualeſ mit der Anordnung, daß ſie ohne Begleitung der Inſtrumente geſungen werden ſollen. Welch' glänzende Gelegenheit bot ſich hier, eine ganze Reihe der herrlichſten Kompoſitionen aus der Zeit, wo die Kirchenmuſik

den Komponiſten noch rein aus dem Herzen floß, wo ſie noch freier war von weltlichem Anklang, in die Kirche einzuführen. Doch da gab es für die Herren keinen Paleſtrina, Leo, Lotti, Caldara ꝛc., da ſchrieb man ganze Reihen von Gradualen, um das moderne Element zu retten.

Ich erwähnte ferner die Abſchaffung des Orcheſters in den Sonnabendsvespern. Zu dieſer wäre es übrigens wahrſcheinlich nicht gekommen, wenn nicht dieſe Muſiken förmlich moraliſch todt gemacht worden wären. So lange ich die Gelegenheit gehabt habe, die Kirchenmuſik zu beobachten, ſind 7 Lauretaniſche Litaneien auf dem Repertoir geweſen: 3 von Joſef Schuſter, 1 von Seydelmann und 3 von Schürer. Seit einigen Jahren waren die vier erſten faſt ganz verſchwunden und nur die 3 Schürer'ſchen, trockne und unbedeutende Machwerke, wie alle Kompoſitionen dieſes alten Kirchenkomponiſten, wurden allſonnabendlich abgeleiert, reſp. abgejagt, ſo daß die Sonnabendvesper künſtleriſch völlig werthlos und unhaltbar erſchien.

Was hätte man, kam es nun einmal zur Abſchaffung des Orcheſters, in gewiß leicht zu erlangendem Einverſtändniß der Geiſtlichkeit thun müſſen? Die drei Sätze der Vesper: Die Lauretaniſche Litanei, den Marienhymnus (je nach der Jahreszeit) und das Sub tuum praesidium durch Vokalſätze, nöthigenfalls mit Orgelbegleitung, deren die italieniſche Muſikliteratur unendlich viele bietet, erſetzen. Was that man dagegen? Nichts! Die Litanei wird geſprochen und dann werden ein Paar dürftige Liederchen geſungen, wie man es in böhmiſchen Dorfkirchen nicht unbedeutender hört.

Wie ganz anders wußte ſich in ähnlichem Falle der jetzt oft ſehr von oben herab angeſehene Morlacchi zu benehmen! Als (vergl. oben) das Charfreitagsoratorium auf höheren Befehl abgeſchafft wurde, gründete er das Palmſonntagskonzert und ſchuf ſomit der Kunſt einen reichen Erſatz. Das war gehandelt, wie es ſich für einen Künſtler ziemt.

Ja, an den wenigen Tagen, wo noch Lauretaniſche Litaneien mit Orcheſter aufzuführen ſind, bringt man nicht etwa die drei ſchönen Schuſter'ſchen, ſondern die unbedeutenden Schürer'ſchen Produkte.

Noch Eines! Am Palmſonntage wurde eine Meſſe von Paleſtrina aufgeführt, — an ſich ein ſchöner und bedeutungsvoller Gedanke: abgeſehen davon, daß hiemit die nach dem Kyrie vorzutragende Paſſion harmonirt, iſt es würdig, die heilige Woche mit ihren Lamentationen durch die feierlichen Klänge Paleſtrina's einzuführen, war es ferner dem monumentalen Charakter des Inſtitutes entſprechend, dem Musicae princeps eine Stelle zu gönnen. Nun lag aber ein Uebelſtand vor: vielleicht wegen der Schwierigkeit der Ausführung ohne Begleitung, vielleicht aus einem andern Grunde hatte im vorigen Jahrhunderte der Kirchenkomponiſt Schürer Inſtrumente zu der Paleſtrina'ſchen Meſſe geſetzt. Sie waren harmlos, denn ſie gingen mit den Stimmen. Dennoch war es ein Uebelſtand, deſſen Beſeitigung jeder wahre Freund der Kirchenmuſik wünſchen mußte; eine Beſeitigung war auch in der That leicht genug, denn man durfte die Meſſe nur in ihrer urſprünglichen Geſtalt ohne die Inſtrumente ſingen, oder dafern man ſich dies nicht getraute, mit der Orgel, wie man dies in den meiſten italieniſchen Kirchen thut, begleiten laſſen. Dies Auskunftsmittel verſchmähte man; der musicae princeps wurde aus der Kirche entfernt und Reiſſiger auch an dieſem Tage an ſeine Stelle geſetzt. *)

So wird das mit reichen Mitteln ausgeſtattete Kunſtinſtitut von den Männern, in deren Händen ſein Geſchick liegt, mit einer Gleichgiltigkeit verwaltet, welche ſelbſtverſtändlich nicht ohne Einfluß auf die Ausführenden bleibt, und es wird die Kirchenmuſik als das Stiefkind der königl. Kapelle, als ein mehr als jeder andere läſtiger Dienſt betrachtet. Fragen wir uns nun ſchließlich, ob es überhaupt möglich ſein wird, dieſelbe aus dem tiefen Verfall, in den ſie gerathen, wieder emporzuheben, und ein Inſtitut, welches faſt einzig in ſeiner Art daſteht und ſeiner ganzen Idee nach einen entſchieden monumentalen Charakter hat, zu retten und zu erhalten: ſo glauben wir allerdings nach den Wahrnehmungen, die wir über die Geſinnungen des Hrn. v. Könneritz bezüglich der Kirchenmuſik gemacht haben, dieſe Frage bejahen zu dürfen. Ermöglicht er es, daß gute Frauenſtimmen regelmäßig wenigſtens bei den Hochämtern mitwirken, ſo wird es ihm bei unermüdlichem, ernſtem und energiſchem Einſchreiten gegen die herrſchende Indolenz auch gelingen, ein anderes Repertoir einzuführen. Wie dieſes einzurichten ſei, iſt nicht ſchwer zu beſtimmen, wenn man den Zweck der Kirchenmuſik

*) Lobend zu erwähnen iſt, daß Hr. Kapellmeiſter Krebs am Palmſonntage 1865 die Paleſtrina'ſche Meſſe reaktivirt hatte.

in das Auge faßt. Man wird zunächſt von dem jetzigen Repertoir das vollſtändig Unbedeutende und Zweckwidrige ausſcheiden und durch Neues ergänzen, hierbei aber ſelbſtverſtändlich bei der Wahl nicht rein ſubjektives Wohlgefallen maßgebend ſein laſſen, ſondern ſich auf einen möglichſt objektiven Standpunkt ſtellen müſſen. Wir wollen den Komponiſten der Gegenwart, welche ſich mit Kirchenmuſik beſchäftigen, nicht zu nahe treten, aber das kann ſich kein Unbefangener verſchweigen, daß unſere Zeit nicht geeignet iſt, kirchliche Kunſtwerke zu produziren: nur durch Abſtraktion gelangen unſere Künſtler zu dem zum Schaffen erforderlichen Standpunkte und das Meiſte, was in dieſer Gattung geſchaffen wird, trägt den Stempel dieſer Abſtraktion an ſich. Man wird daher wenigſtens zum größten Theile zu Werken früherer Zeit zurückgreifen müſſen. Wenn nun in der Hauptſache Muſiken mit Inſtrumentalbegleitung zu wählen ſein werden, ſo wird man ſein Hauptangenmerk auf A. Scarlatti, Durante, Leo, Caldara, Lotti, Clari ꝛc. zu richten und die jetzt nicht gegebenen beſſeren Meſſen von Haſſe, Joſ. Schuſter, Naumann, Mozart, Haydn und Cherubini herbei zu ziehen haben. Demnächſt wird man dafür Sorge tragen müſſen, daß das Repertoir gehörig eingetheilt wird, daß man bei freudigen Kirchenfeſten glänzende Kompoſitionen aufführt, dagegen in der Faſten- und Adventzeit ſelbſt bis zu den römiſchen Komponiſten des ſechzehnten Jahrhunderts zurückgreift, auch wenn man genöthigt ſein ſollte, den vokalen Theil durch die Orgel unterſtützen zu laſſen.

Eine Handhabung der Kirchenmuſik nach dieſen Grundſätzen würde ſie bald wieder des großen Ruhms, den ſie ſich früher mit Recht erwarb und deſſen ſie ſich mit Unrecht noch jetzt erfreut, würdig machen und, was mehr werth iſt, man würde ihr zugeſtehen müſſen, daß ſie ein Inſtitut iſt, das dem Zwecke entſpricht, für welchen es gegründet iſt, das monumental daſteht in majorem Dei gloriam.

Berliner Opernbericht.

Von Otto Gumprecht.

Wiedereröffnung der königlichen Oper. — Rückblick auf die letzten Monate vor den Ferien. — Debüts und Engagements. — Die Damen Grohmann, Barn, Horina und Dikow. — „Rienzi“ von Richard Wagner. — Gaſtſpiel Niemann's.

In unſerem Opernhaus, das in den erſten Tagen des Auguſt ſeine Pforten auf's neue geöffnet, herrſcht zur Zeit das rührigſte Leben. Wenn ſich ſonſt das Repertoir langſam und gemächlich zum neuen Jahrgang anzuſchicken pflegt, ſo zeigt es ſchon jetzt anſehnliche Fülle und Mannigfaltigkeit, fremde Namen erſcheinen beinahe täglich auf dem Zettel, in ununterbrochener Aufeinanderfolge drängen ſich die Gaſtſpiele und Debüts. Triftig genug ſind freilich die Gründe, die unſere Bühne nöthigen, gleich ſo geräuſchvoll die Saiſon zu beginnen. Nicht erſt ſeit geſtern gewahren wir die Reihen unſeres Perſonales bedenklich gelichtet und manchem früheren bis jetzt keineswegs hinreichend erſetzten Verluſt hat der Tod unſerer de Ahna einen neuen hinzugefügt. Wohin wir blicken — erledigte Erbſchaften, ganze Rollenfächer, die einer dauernden Beſetzung harren. Seit dem Abgang der Herrenburger-Tuczek fehlt uns eine eigentliche Koloraturſängerin und mit dem bevorſtehenden Rücktritt des Frl. Gericke verliert die Spieloper ihre Soubrette. Die Stelle der erſten Altiſtin, ſo wichtig im Gebiet der modernen dramatiſchen Muſik, iſt bei uns verwaiſt, und kaum weniger dringend bedürfen wir eines tiefen Baſſes von dem Schlage Zſchieſche's.

Unſer lyriſcher Tenor trägt nicht minder ſchwer an der Bürde ſeines Berufs als ſein heroiſcher Kollege, dem einen wie dem andern thut eine Theilung der Arbeit Noth. Die empfindlichſten Mißſtände hat aber das Proviſorium im Gefolge, das ſich von einem Jahr in das andere erſtreckt. Immer von Neuem mußten wir mit ängſtlicher Haſt nach Anleihen bei fremden Bühnen umherſpähen und trotz der kräftigſten Mithilfe der Eiſenbahnen und des Telegraphen war unſere Oper mehr als einmal buchſtäblich von der Mundſperre heimgeſucht. Das iſt es aber nicht allein geweſen, noch weit ſchwerer fällt der folgende Punkt ins Gewicht. Ewig gedrängt durch die Sorge um das augenblickliche Bedürfniß, ſtets dazu gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben, gingen wir jenes beſten künſtleriſchen Segens verluſtig, der nur aus einer ruhigen und geſicherten Kontinuität aller Verhältniſſe, aus dem freien

Digitized by Google

harmoniſchen Zuſammenwirken eng verbundener Kräfte entſpringt. Das Repertoir ſtand unter dem harten Geſetz der Verlegenheiten, es erſchien weniger durch eine innere Nothwendigkeit als durch die Rückſicht auf das gerade verfügbare Perſonal beſtimmt. Fieberhafte Anſpannung wechſelte mit gänzlicher Apathie. Manches werthvolle Werk verlor ſein Heimathsrecht auf unſerer Bühne, andern fiel wieder das leidige Los zu, als ein Lückenbüßer vernutzt zu werden. Den meiſten Vorſtellungen ging zwar nicht die nothdürftigſte äußere Korrektheit, wohl aber der Fluß und die Rundung des Enſembles ab, denn dieſe laſſen ſich nicht improviſiren, ſie ſind nur die Frucht langjähriger Uebung und Gewöhnung. Bevor ich über die Beſtrebungen berichte, durch die man neuerdings den angeführten Uebelſtänden zu begegnen ſucht, muß ich noch einen Blick auf die letzten Monate der vergangenen Saiſon werfen. Sie ſchloß mit einer Reihe von Gaſtſpielen, die auch einige Engagements zur Folge hatten.

Als Azucena in Verdi's „Trovatore" trat Frl. Grohmann aus Breslau auf. Von der tiefſten Altlage bis über die Mitte der zweigeſtrichenen Oktave erklingt der Ton überall weich, voll und geſund. Leider bringt die Sängerin den Hörer durch die vielfach zu tief ſchwebende Intonation und die höchſt mangelhafte Ausſprache um den Genuß ihres ſchönen Stimm-Materials. Das R bleibt ihr gänzlich in der Kehle ſtecken. Ganze Sätze zerfließen in ein Chaos unverſtändlicher Laute. Dem Ausdruck fehlt es an Glanz und Schwung. Der Gleichmuth des Vortrags brachte den grotesken, aus dem ungeſtümſten Haß und kaum minder ungeberdiger Zärtlichkeit gemiſchten Charakter um jeden individuelleren Gehalt.

Als Fides im „Propheten" und als Adriano in Wagner's „Rienzi" produzirte ſich Frl. Barn aus Schwerin. Ein Organ, das den Umfang des Alt mit dem des Sopran vereinigt, ein ziemlich entwickeltes muſikaliſches und dramatiſches Verſtändniß, endlich viel Eifer und guter Wille ſind die poſitiven Eigenſchaften, welche die Sängerin ihrer Aufgabe entgegenbrachte. In den unteren Lagen der Stimme iſt der Ton nicht unſympathiſch, freilich aber auch zu energielos, um die ſchärfer markirten Ausdrucksnüancen wiedergeben zu können, etwa vom zweigeſtrichenen C aufwärts miſchen ſich allerlei trübe und dumpfe Elemente bei. Beſondere Schwierigkeiten bereiteten dem Vortrag diejenigen Stellen, welche entweder höheren materiellen Kraftaufwand oder einen raſcheren Wechſel der Gefühlsſchattirungen und Uebergänge verlangten. Am meiſten mundgerecht iſt ihm die ruhig hinfließende Kantilene, ein beſchleunigter Pulsſchlag der Empfindung bringt ihn leicht aus der Faſſung.

Als Agathe im „Freiſchütz" legte Frl. Horina aus Magdeburg, die jetzt bereits unſerer Bühne definitiv angehört, ihre erſte Probe ab. Sie empfiehlt ſich durch einen Sopran von friſchem, weichem Timbre und nicht unbeträchtlichem Umfang, ferner durch einen recht gebildeten muſikaliſchen Sinn. Einer weiteren Entwicklung iſt die Stimme noch ebenſo fähig als bedürftig. Bei einer dunkleren Behandlung der Vokale wird der Ton an Fülle und Innerlichkeit erheblich gewinnen. Das tiefſte Regiſter ſcheint zu ſehr auf Koſten der übrigen begünſtigt, in der oberen Hälfte der zweigeſtrichenen Oktave iſt der Anſatz zu ängſtlich und gedrückt. Dem Organ geht ferner noch die rechte Beweglichkeit ab. Dieſe und ähnliche Mängel konnte ein einigermaßen geübtes Ohr gewiß nicht überhören, ſie fallen indeſſen bei der Jugend der Sängerin kaum ſehr ſchwer ins Gewicht. Schätzenswerthe natürliche Mittel, wie der Wille, von ihnen den beſten Gebrauch zu machen, ſind hier offenbar bei einander, und darauf kommt es zunächſt an, alles Weitere iſt Sache der Uebung und Erfahrung. Wie ſtets in Fällen dieſer Art war die Auffaſſung und Geſtaltung noch zu ausſchließlich auf das Techniſche der Rolle gerichtet, um den charakteriſtiſchen Elementen einen freieren Spielraum zu geſtatten. Ein ernſtes, dem inneren Weſen der Aufgabe zugewandtes Streben ſprach ſich indeſſen überall aus.

Frl. Dickow aus Hannover, die ebenfalls engagirt ſein ſoll, präſentirte ſich als Elvira in „Don Juan". Ein Mezzoſopran in der Mittellage von ſympathiſchem Klang und quellender Fülle, eine meiſt gute Intonation, dazu ſchätzenswerthe Beſtimmtheit und Deutlichkeit der muſikaliſchen Gliederung und Geſtaltung bilden die künſtleriſche Mitgift der jungen Sängerin. Für den Konzertſaal würden dieſe Eigenſchaften hinreichen, um ſich eine gewiſſe Geltung zu verſchaffen, auf der Bühne bedarf es indeſſen noch mancher anderen Gaben und Fertigkeiten, die dem Gaſte keineswegs in dem Maße zu Gebote ſtehen, wie es das Publikum unſeres Opernhauſes zu fordern berechtigt iſt. In der unteren Hälfte der eingeſtrichenen Oktave verſiegt dem Organ die Kraft. Die dunkle Behandlung des Tones bringt dieſen nicht nur um allen Glanz, ſie taſtet auch die Deutlichkeit der Ausſprache an und erſchwert der Stimme jede raſchere Figuration. Was endlich die Hauptſache iſt, dem Vortrag

fehlt das eigentliche dramatiſche Blut. Der Pulsſchlag der Empfindung geht viel zu langſam und gleichmäßig, um unſer Intereſſe an den darzuſtellenden Charakter zu feſſeln.

Dem Gaſtſpiel Niemann's, welches ſich durch den ganzen April und Mai erſtreckte, verdanken wir die erneuerte Darbietung von Richard Wagner's „Rienzi", der älteſten unter ſeinen Opern. Außer in Dresden und Hannover, wo die Titelrolle die glänzendſten Vertreter gefunden, hat das Werk auf keiner Bühne feſten Fuß zu faſſen vermocht. Bei uns gelangte es im Jahr 1847 zur erſten Aufführung, wurde aber damals nach wenigen Wiederholungen wieder ad acta gelegt. Seine Entſtehung fällt in eine Zeit, in welcher der Komponiſt an die reformatoriſche oder revolutionäre Miſſion, die er ſich ſpäter vindizirt, noch nicht dachte und nur die Hand nach den Lorbeeren ausſtreckte, die an der breiten Heerſtraße der großen Oper wachſen. Im Hinblick auf dieſe Partitur, die ihr Urheber nachträglich ſelbſt preisgegeben, wird es ſehr begreiflich, wie ein Künſtler, der in der eigenen Subjektivität das allein giltige Maß für alle Dinge und Erſcheinungen gefunden, dazu gelangen konnte, den Traum vom Kunſtwerk der Zukunft zu träumen, die geſammte vor ihm liegende Entwicklung der dramatiſchen Muſik zu negiren und deren Beruf auf den Grad des ihm verliehenen Vermögens herabzuſetzen. Von eigenthümlicher Erfindung, ſchöpferiſcher Kraft, einem organiſchen Leben der Töne gewahrte man im „Rienzi" kaum ſchwache Spuren, ſtatt deſſen faſt überall nur die fertigen Ausdrucksſchablonen der großen Oper, freilich mit unverkennbarem Bühnengeſchick gehandhabt und für den beſtimmten dramatiſchen Zweck nutzbar gemacht. Der Komponiſt ſchreibt hier noch Arien, Duette, Terzette, Finales von regelrechtem Zuſchnitt, aber verſagt iſt ihm gerade das, was allein dieſe Formen zu erfüllen und zu beſeelen vermag, die durch ſich ſelbſt überzeugende Melodie. Das Duett zwiſchen Adriano und Irene, der Freiheitsgeſang Rienzi's im erſten Finale, das Motiv, welches am Schluß des zweiten Aktes von Soloſtimmen und Chor wetteifernd umhergetragen wird, (auch in der Ouvertüre hat es ſeine Verwendung gefunden,) ſie gleichen auf ein Haar jener landläufigen Marktwaare, wie ſie in italieniſchen Partituren zu Haufen aufgeſchichtet liegt. Die angeführten Beiſpiele ſind auf's Gerathewohl herausgegriffen, jedem einzelnen melodiſch gegliederten Satz könnte man ähnliche entnehmen. Wagner ſelbſt mußte dieſen Mangel gewahren, aber nur, um daraus die Folgerung zu ziehen, daß der deklamatoriſche Styl, das Gähren und Wogen der noch nicht zur Schönheit der muſikaliſchen Erſcheinung geklärten und verdichteten Interjektion, die einzige des geſungenen Dramas würdige Ausdrucksweiſe ſei. Weil ſein Produktionsvermögen an die höchſten Aufgaben der Kunſt lange nicht heranreichte, rief er: „Fort mit der Melodie, weg mit aller beengenden Form!" Hand in Hand mit der Dürftigkeit der eigentlich muſikaliſchen Motive geht im „Rienzi" die maßloſeſte Verſchwendung der äußeren Mittel, eine vordringliche Fülle des Klangweſens, die hier nicht einmal wie in den ſpäteren Wagner'ſchen Arbeiten durch allerlei wähleriſche Kombinationen und überraſchende Inſtrumentaleffekte dem techniſchen Intereſſe einigen Stoff bietet. Für die hinfälligſten Phraſen muß der rohſte Tumult des Exerzierplatzes herbei, in kompakter Phalanx laufen Tuben, Poſaunen, Trompeten, große und kleine Trommeln immer von neuem Sturm auf unſer Ohr. Zur Hauptfigur hat Spontini's „Kortez" das Modell hergegeben. Die einzigen lebensfähigen Momente der Rolle liegen in dem deklamatoriſchen Theil. Hier ſpricht ſich etwas von der Kraft eines Agitators aus, das Vermögen zur Menge zu reden, ein populärer heroiſcher Zug erfüllt und durchdringt Alles. Wohl mochte ein Tenor, ſo ſtolz, hochgewachſen und reckenhaft wie der Niemann's in dieſen mit den wuchtigſten Accenten und Stichworten beſchwerten Recitativen, die ihm vor Allem zuſagende Rüſtung erkennen. Wie für ihn geſchaffen ſind die Aufgaben, die ihm hier zugefallen. Seiner Stimme ſteht jene Macht zu Gebote, der die Maſſen willenlos folgen, die ihnen Furcht und Liebe, Bewunderung und Rührung abzwingt. Ohne der vornehmen Größe des Geſammtbildes Eintrag zu thun, war jeder Zug aufs individuellſte ausgearbeitet und dieſer quellenden Lebensfülle detaillirender Charakteriſtik hatte man es zu danken, daß trotz der Gleichförmigkeit der einzelnen Situationen die Theilnahme immer neue Anregung von der Darſtellung empfing.

Noch einige andere, dem hieſigen Publikum neue Geſtalten enthielt das diesjährige Gaſtſpiel des gefeierten Tenoriſten und auch bei ihnen einen Augenblick zu verweilen, glaube ich ſeiner hervorragenden Bedeutung ſchuldig zu ſein. Es bedarf gewiß keines ungewöhnlichen kritiſchen Scharfblicks, um in den Leiſtungen des Sängers mancherlei muſikaliſche Unvollkommenheiten zu entdecken. Sein Organ reicht nicht viel über den Umfang eines hohen Baritons hinaus, vom eingeſtrichenen G aufwärts miſcht die Anſtrengung, den Ton überhaupt zu faſſen, ihm manche herbere Elemente bei. Das Falſett iſt durchaus

unentwickelt, die Beweglichkeit der Stimme raſcheren Wendungen der Figuration nicht gewachſen. Die rückſichtsloſe Richtung auf das Dramatiſche läßt den Vortrag zu Ausdrucksmitteln greifen, welche wie das Tremoliren und einzelne zu weit getriebene Grade des Fortiſſimo die Harmonie und Reinheit der muſikaliſchen Geſtaltung antaſten. Dieſen und ähnlichen Mängeln gehen indeſſen eine Reihe der ſeltenſten Vorzüge zur Seite, dohin gehört der edle, echt männliche Klang der Stimme, ſobald ſie ſich auf ihren natürlichen Umfang beſchränkt, ferner die eminente Fähigkeit der Phantaſie und dem Gemüth der Hörer ein geiſtiges Bild in Tönen, poetiſch empfunden und aufs beſtimmteſte ausgearbeitet bis in jede Einzelnheit, mitzutheilen. Mir iſt zur Zeit kein Sänger bekannt, der in der meiſterhaften Behandlung des Recitativs den Gaſt erreichte, oder der wie er die einfachſte Kantilene mit ſo überzeugender Wärme und treuherziger Innigkeit des Gefühls zu erfüllen vermöchte. Mehul's Joſeph, Spontini's Kortez, Wagner's Rienzi, Tannhäuſer und Lohengrin ſind die Perlen in Niemann's Repertoir. Er trat außerdem auf als Gounod'ſcher Fauſt, als Auber'ſcher Fra Diavolo, als Manrico in Verdi's „Trovatore", endlich als Raoul und Johann in Meyerbeer's „Hugenotten" und „Propheten". Während in dem Gounod'ſchen Werk das Talent des Komponiſten auf das Haupt der Margarethe ſeine beſten und reichſten Gaben gehäuft hat, wetteifern Text und Muſik, den Charakter des Fauſt jedes individuellen Gehaltes zu entkleiden und ihn zu einer jener armſeligen Tenorſchablonen zuzurichten, wie ſie die franzöſiſche Oper neueſten Schloges zu Dutzenden aufweiſt. Will ſich der Sänger nicht darauf beſchränken, nur als dienſtthuender Liebhaber Gretchen den Arm zu geben, ſo muß er den leeren Rahmen, der ihm hier geboten wird, mit ſeiner eigenen Geſtalt ausfüllen. Und dieſes dramatiſche Rettungswerk vollbrachte der Gaſt. Die melodiſchen Gemeinplätze, aus denen ſich die Partie zuſammenreiht, gewannen Leben und Ausdruck. Durch die abgenutzte Opernmaske blickte das Bild eines ganzen und vollen Mannes. Namentlich für die Auffaſſung und Behandlung des erſten Aktes iſt kaum ein Wort des Lobes zu ſtark.

Die Rolle des Manrico zählt wie die des Arnold im „Tell" zu jener Kategorie, welche der Handwerksausdruck als mezzo carattere bezeichnet, ſie hält mit andern Worten die Mitte zwiſchen dem rein Lyriſchen und Heroiſchen. Es war zu erwarten, daß der Gaſt namentlich dos letztere Element betonte. Die Stelle des Troubadours vertrat überall der kampfgerüſtete Campeador. Gleich die maſſiven Accente des Ständchens verkündigten, daß die Lippen dieſes Manrico andere kräftigere Weiſen gewohnt waren und ſich nur halb gezwungen zur verſtohlenen Liebeswerbung bequemten. Das Duett des zweiten Akts, in welchem andere Darſteller mit ihrer Stimme behutſam Haus zu halten pflegen, um mit ungebrochener Kraft die entſcheidende Schlacht des dritten Finale zu ſchlagen, gewann volles Leben und dramatiſche Wahrheit. Der innere Reichthum, der ſich hier offenbarte, würde indeſſen noch höher zu ſchätzen ſein, wenn die Harmonie zwiſchen Form und Inhalt, Schönheit und Bedeutſamkeit ſtrenger gewahrt geblieben wäre. Das Adagio der Arie im dritten Akt nahm durch den edlen Wohllaut des Organs und die träumeriſche Innigkeit der Auffaſſung Sinn und Gemüth gefangen. Am wenigſten konnte man dagegen übereinſtimmen mit der Haltung des Allegro, jenes berüchtigten Mortellato, eines der barbariſchſten Schlachtrufe der Verdi'ſchen Muſe. Der extreme materielle Kraftaufwand, das gewaltſamſte Erbeben des Tones in ſeinen Fundamenten trieben den Vortrag weit hinaus über die Grenzen alles wahren und echten Kunſtgeſanges. Gern wird man zugeben, daß hier der Komponiſt dem Darſteller mit däſem Beiſpiel vorangeht, aber grade deßhalb iſt es die Pflicht des letzteren zu mildern und auszugleichen, ſtatt in wildem Wettlauf jenen noch zu überbieten.

In Auber's „Fra Diavolo" reagirte Niemann's Perſönlichkeit ſehr nachdrücklich gegen den Charakter der Rolle. Für den zierlich tändelnden Miniaturſtyl dieſer Komik iſt die Stimme von zu athletiſchem Wuchs. Während ſie ſich bemühte, den tauſendfältigen kleinen Wendungen dieſer leicht geſchürzten Melodik zu folgen, glich ſie einem Rieſen, der Zwergenarbeit verrichtet. Aber auch wo ſich der Held von Terraccina in ſeiner ganzen Räubergrandezza emporreckt, widerſtrebte die durchaus romantiſche Banditengeſtalt der echt deutſchen Künſtlernatur des Gaſtes. Gegen dieſen elegont lakirten Galgenhumor, gegen die Frivolität, die frechen Auges durch den dünnen Aufſtrich von Ritterlichkeit hindurchblickt, proteſtirt der Ernſt und Adel des Tones, ſeine aus voller Bruſt quellende Innerlichkeit. Ein Regiſter, auf das der Komponiſt vielfach zählt, das Falſett, iſt dem Organ ſo gut wie ganz verſagt.

Auch die Darſtellung des Raoul hinterließ einen durchaus gemiſchten Eindruck. Zu den Seenen, in denen Niemann alle ſeine mir bekannten Vorgänger über-

ragte, gehörte zunächſt der Schwur mit der folgenden Friedens-Dithyrambe. Da war Alles feſt, markig gedrungen. Das Ohr ſchwelgte im blühenden Vollklang. Und noch heldenhafter erſchien die Haltung in dem Septett des dritten Akts. Jeder Ton glich einem flammenden Schwerte, auf die Bruſt der Feinde gezückt. Aber nicht allein mit dem Arm zum Kampf erhoben, tritt Raoul vor uns, ſein Mund fließt auch über von ſüßem Minnegeſang. Schon die Romanze im erſten Akt, jene franzöſiſche Ueberſetzung von Adolar's „Unter blühenden Mandelbäumen" legte, obgleich nach As-dur transponirt, dem Sänger unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Ebenſowenig gelang das Duett des zweiten Akts mit ſeiner koſenden Galanterie. Der Geſang war hier viel zu ſchwer und vollathmig; ſtatt nur im flüchtigen Spiel die Oberfläche der Empfindung zu ſtreifen, nahm er die Sache viel zu ernſt. Den ſchlimmſten Stand bereitete dem Gaſt das große Duett im vierten Akt. Während es die ganze Geſchmeidigkeit eines in alle Myſterien der franzöſiſchen Schule eingeweihten Tenors in Anſpruch nimmt, blieb die Stimme ihren deutſchen Gewohnheiten durchaus treu. Lediglich durch materiellen Kraftaufwand ſuchte ſie alle anderweitigen Defekte zu erſetzen. Es bedurfte des gewaltſamſten Reckens und Dehnens, damit das Organ die beiden großen Trümpfe der Scene, das hohe B und Ces, in ſeine Hand bekam. Unter dem Druck der phyſiſchen Anſtrengung litt natürlich die Klongſchönheit ebenſo ſehr, wie die Freiheit der Geſtaltung. Daß der Künſtler mit dieſer Rolle ſein heimiſches Ausdrucksgebiet überſchritt, mußte ſich eben nothwendig an ihm rächen. Wer von einem dramatiſchen Sänger Univerſalität fordert, verkennt, wie mich dünkt, von Grund aus das Weſen der menſchlichen Stimme. Mehr wie irgend wa iſt hier die Beſchränkung die Quelle der wahren Größe.

Prager Theaterbericht.

Gaſtſpiel von Hrn. und Fr. Bettini. — Dietz's Tod.

F. Eines der wichtigſten nnd doch am wenigſten beachteten Gaſtſpiele der diesjährigen Saiſon war das des Ehepaars Bettini-Trebelli, welches vom 19. Auguſt bis 6. d. M. zwölf Vorſtellnngen, elf im Neuſtädter und eine im Landestheater, welches am 17. Auguſt wieder eröffnet wurde, umfaßte. Ihr Repertoir war folgendes: „Barbier" (2 Mal), „Troubadour" (2 Mal), „Lucretia", „Martha", „Semiramis" (2 Mal), „Fauſt und Morgarethe", „Hugenotten", „Tancred", endlich Opernfragmente. Die Urſache, warum eine Künſtlerin mit ſo ſeltenen Vorzügen, wie die Trebelli, welche überdies ſchon vor vier Jahren hier eine für immer befeſtigte Beliebtheit gewonnen hatte, diesmal meiſt ſo geringe Zugkraft übte, iſt in erſter Reihe in ihrem Repertoir zu ſuchen, welches theils gar zu abgeſpielte Opern enthielt, theils die Künſtlerin ſelbſt viermal nur in Nebenrollen vorführte; ein weiterer Grund war die theilweiſe Erhöhung der Preiſe, welche namentlich bei ſolchen Dimenſionen, wie ſie das Neuſtädter Theater beſitzt, keineswegs gerechtfertigt erſchien. Wir bemerken gleich hier, daß außer „Semiramis" und „Tancred" die Vorſtellungen ein gerundetes Zuſammenſpiel durchaus vermiſſen ließen, ja daß in „Fauſt" und „Hugenotten" eine bedeutende Zerfahrenheit herrſchte, ſo daß das Publikum auch von Seite der Aufführung nicht zu größerer Frequenz angeregt werden konnte. In materieller Hinſicht iſt alſo das Gaſtſpiel der Trebelli im Ganzen verunglückt. Ihr künſtleriſcher Erfolg war dagegen ein ſo entſchiedener, wie ihn nur eine Sängerin von ſo außerordentlichen Gaben und ſolcher Höhe der Durchbildung verdiente. Wir konſtatiren, daß ſie an jedem ihrer Gaſtſpielobende mindeſtens eine Piece wiederholen mußte; die Bereitwilligkeit, mit welcher ſie derartigen Wünſchen des Publikums willfahrte, ergab für ſie bei ihrem letzten Auftreten, welches vier Opernfragmente darbot, eine ſtaunenswürdige Thätigkeit, welche nur eine ſolche Ausdauer und Oekonomie des Organs zu überwältigen vermag; ſie trug folgende Piecen vor: Das für die Alboni von Meyerbeer komponirte Rondo des Pagen in „Hugenotten" (2 Mal), die Arie „Di tanti palpiti" und das darauf folgende Duett mit Amenaide in „Tancred", das letztere 2 Mal, Siebel's Lied in „Fauſt" (2 Mal) und als Einlage in der Lektionsſcene des „Barbier" das Rondo aus „Cenerentola" (2 Mal). Vergleichen wir die gegenwärtigen Vorzüge der Trebelli mit denen, welche ſie vor vier Jahren bekundete, ſo ergibt ſich, daß die Künſtlerin im Weſentlichen noch gewonnen hat. Das Organ iſt jetzt mehr nach der Tiefe entwickelt und bietet hier eine entzückende Klangfülle; die ſtarre Ruhe, welche ſonſt ihren Geſangsvortrag beherrſchte, iſt der Sicherheit und Lebendigkeit gewichen. Alles Uebrige war keiner Vervollkommnung bedürftig, und ſo präſentirt ſie ſich jetzt als eine wahrhaft ausgezeichnete Erſcheinung und frappirt durch Eigen-

ſchaften, welche in dieſer Vereinigung nur ſie beſitzt, nämlich ein ganz reines, höchſt angenehmes Organ, eine muſterhaft ſaubere, perlende, dabei aber anſpruchslos dargebotene Koloratur, die Abweſenheit jedes Ausdrucks der Anſtrengung auch bei den ſchwierigſten Paſſagen, den unmerklich vermittelten Uebergang, eine ſeltene Oekonomie des Athems und ſchließlich ein edles, angemeſſenes Spiel. Der für ihre Geſangsweiſe geeignetſte Komponiſt iſt Roſſini; ihre Roſine, Arſaces, Tancred ließen ihre blendende Koloratur am ſchönſten hervortreten. Welche Bedeutung untergeordnete Partien durch ſorgfältige Behandlung erlangen können, bewies ſie als Maffio Orſini, Siebel, Urbain, Nancy. Ihre einzige ſchwächere Rolle war Azucena. Von den Einlagen ſind außer den zwei genannten Rondo's eine von Flotow nachkomponirte Arie der Nancy, die mit dem Jagdliede geſchickt verflochten iſt, die Variationen der Malibran im „Barbier" und eine von Gounod nachkomponirte Romanze Siebel's im dritten Akte des „Fauſt" ſehr ſchwache Arbeiten zu nennen.

Hr. Bettini iſt keineswegs ein Künſtler erſten Ranges und hatte auch nur einen mäßigen Erfolg; das Organ iſt ſchon ziemlich dünn und erreicht die hohen Lagen nur mit Anſtrengung, dagegen iſt eine gute Schule, welche die Mängel geſchickt zu verdecken weiß, nicht zu verkennen. Von ſeinen Partien waren Almaviva die beſte, Raoul und Fauſt die ſchwächſten; beſonders hatte er unbarmherzig die ſchönſten Soli Raoul's geſtrichen. Lebhaften Beifall erregte die von ihm in den „Barbier" eingelegte Tarantella Roſſini's. Von den heimiſchen Kräften unterſtützten die Gäſte Frl. Schneider als Semiramis und Frl. Brenner, welche ſeit dem 1. d. M. unſerem Bühnenverbande angehört, als Amenaide, minder als Königin in „Hugenotten"; dagegen waren die Lucretia des Frl. Schneider und die Margarethe des Frl. Flies mehr Schattenſeiten. Das ganze Gaſtſpiel wird für die Direktion eine gute Lehre ſein, ein ſo koſtſpieliges Unternehmen (wie es heißt, erhielten die Gäſte für jedes Auftreten 650 fl.) nicht ohne ein wohl vorbereitetes Repertoir in's Werk zu ſetzen. Von geringer Bedeutung war das Gaſtſpiel der Geſchwiſter Bagdanoff von Petersburg, der Tänzer Nadejda und Nikolas, ſowie des Violinſpielers Alexander Bagdanoff, welche mit ziemlichem Erfolg dreimal auftraten. Frl. Nadejda Bagdanoff erſchien nicht als jene Koryphäe des Balletfachs, wie der Ruf ſie gefeiert; vollendete Routine und Leichtigkeit ſind ihr allerdings nicht abzuſprechen, aber zu außerordentlichen Leiſtungen, zu beſonderer Grazie oder Kühnheit, zu bedeutenderer mimiſcher Kunſt vermochte ſie ſich nicht emporzuſchwingen, und ihre Mazurka, Pas cosmopolitique, Carneval de Venise erhielten im Hinblick auf die unvergeſſenen Produktionen des Frl. Couqui nur mäßigen Beifall. Auch Hr. Nikolas Bogdanoff iſt wohl ein tüchtiger Tänzer, deſſen Bewegungen namentlich abgerundet erſcheinen, aber größere Bedeutung hat er nicht. Der Violinſpieler endlich ſcheint als Balletdirigent, in welcher Eigenſchaft er ebenfalls fungirte, mehr am Platze zu ſein.

Von Debüts nennen wir Frl. Römer aus Kaſſel als Martha in der gleichnamigen Oper, eine geſchulte Anfängerin mit ſchwachem Organ, Fr. Müller-Brühl aus Rotterdam als Aennchen im „Freiſchütz", eine mittelmäßige Soubrette, endlich Hrn. Becko, den einſtigen czechiſchen Tenor, der als Manrico ſehr aufmunternden Beifall erhielt. Von Repriſen ſind zu erwähnen: „Ein deutſcher Krieger", zur Feier des kaiſerlichen Geburtstags gegeben, welchem gut einſtudirten Stücke ein Feſtſpiel von Jul. Roſen: „Des Kaiſers Bild" mit einer hübſchen Schlußgruppirung, eine Ouvertüre von Sulzer und ein Marſch von Genée vorhergingen; Gotſchall's „Pitt und Fox", neu einſtudirt, worin Hr. Hallenſtein (Fox) mehr hervortrat, als Hr. Kühns (Pitt); endlich „Fauſt" an Goethe's Geburtstage aufgeführt, aber nicht ſehr pietätvoll.

Mittlerweile hat Frl. Gallmeyer wieder einen ſieben Abende umfaſſenden Rollenzyklus beendigt, worin ſie u. A. drei ſchwächere Poſſennovitäten brachte, nämlich: „Eine paſſende Partie" und „Unſere Nachbarin" von Findeiſen und „Der Nachbar zur Linken" von Jakobſohn; in der erſteren hatte ſie wenigſtens eine gute Rolle und wirkte beſonders durch ein Konplet. Leider hielt ſie diesmal in ihren Improviſationen kein Maß und machte z. B. in den „Wiener G'ſchichten" einen nicht zu rechtfertigenden derben Ausfall auf die Wiener Journaliſtik. Beſuch und Beifall ſtanden bei dieſem Gaſtſpiel auf derſelben Höhe, wie bei dem erſten. Sofort folgt ein längeres Gaſtſpiel Emil Devrient's, daß mit „Hamlet" beginnt. In weiterer Ausſicht ſteht ein dreimaliges Auftreten der Riſtori. — Die Regie des Schauſpiels ging am 1. d. M. aus den Händen des Hrn. Kühns in die des Hrn. Oberländer über.

Schließlich habe ich Ihnen von einem Todesfall zu berichten. Karl Dietz, 1834—1864 Mitglied des Prager Theaters, ſtarb am 7. d. M. in der Nähe von Prag im 61. Lebensjahre. Die Hauptthätigkeit von Dietz fiel in das Gebiet des feinen Luſtſpiels, wo er zuerſt Liebhaber,

Digitized by Google

ſpäter Bonvivants und Chargen ſpielte. Ein wohlthuender, wirkſamer Humor; maßvolles, abgerundetes Spiel, richtige Auffaſſung auch von klaſſiſchen Luſtſpielrollen zeichneten ihn aus; dieſe Eigenſchaften entſchädigten für das mangelhafte Organ. Sein Hofmarſchall Kalb, Perrin in „Donna Diana“ und Meſchores in Cumberland's „Jude“ waren wahre Kabinetsſtücke. Seine letzte Rolle war der Schmerl in „Großjährig“ Ende Februar 1864.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

31. Auguſt—14. September: „Dinorah“. — „Satanella“. — „Norma“. — „Martha“. — „Die Hochzeit des Figaro“. — „Karnevals-Abenteuer in Paris“. — „Der Troubadour“. — „Die luſtigen Weiber von Windſor“. — „Don Juan“. — „Waldfräulein“ (2 Mal). — „Der Freiſchütz“. — „Die Hugenotten“. — „Wilhelm Tell“. — Ein Mal (8. September wegen Normatage) geſchloſſen. — Hr. Eppich, Hr. Brunner, Hr. Garſo, Fr. Kainz-Prauſe, Frl. Tipka als Gäſte.

Die Gaſtſpiele am Kärnthnerthor nehmen ihren ungehinderten Fortgang. Nachdem Fr. Kainz-Prauſe neulich als Leonore in Verdi's „Troubadour“ mit Beifall empfangen war, trat ſie letzten Dienſtag in der durch Hrn. Walter's Unwohlſein verzögerten „Hugenotten“-Vorſtellung als Valentine zum zweiten Mal und neben ihr Frl. Tipka vom Hoftheater in Wiesbaden als Königin auf. Der Letzteren gelang es nur mit größter Mühe, ſich eine ſchwache Beifallsbezeugung zu erkämpfen. Entſchieden glücklicher war die Prager Gaſtin. Gleich in den erſten Akten gewann ihre ſanft anſprechende Stimme ſich die Gunſt des Publikums und dieſe ſteigerte ſich nach Verlauf der Hauptſcenen, beſonders des vierten Aktes, zu mehrfachen ſtürmiſchen Hervorrufen.

Wenn wir uns an die Aufnahme erinnern, welche der Sängerin bei ihrem vor ſieben Jahren am hieſigen Operntheater ſtattgefundenen Gaſtſpiel, damals noch als Frl. Prauſe, zu Theil ward, ſo kann uns dieſer Erfolg nur Freude machen. Man hat ihr nämlich zu jener Zeit ein ungünſtigeres Prognoſtikon geſtellt. Nur ein wichtiger Punkt in der damaligen Beurtheilung der Gaſtin, der gerügte Mangel jedes höheren ſeeliſchen Lebens in Vortrag ſowohl als in Darſtellung, iſt leider unerſchüttert ſtehen geblieben. Fr. Kainz-Prauſe beſitzt gegenwärtig, was man im beſten Sinne Routine nennen kann; ſie verletzt nie, ſie hält mit ihren Mitteln auf's trefflichſte Haus, und das iſt etwas, was wir nicht gering achten wollen, weil es eben dasjenige iſt, was man ſich durch eine verſtändige Ausbildung erringen kann. Seeliſche Wärme und dramatiſche Geſtaltungskraft wollen dagegen angeboren ſein. Sie ſind Fr. Kainz-Prauſe leider verſagt geblieben.

An Stelle des Frl. Tellheim ſang Frl. Dillner den Pagen, mit recht gutem Glück. Wir wollen nur wünſchen, daß dieſer begabten Anfängerin der etwas allzu freigebige Beifall nicht in den Kopf ſteige.

Carltheater.

Den 9. September zum erſten Male: „Die Schuld eines Mannes“. Poſſe in drei Akten von E. Grangé und Lambert Thibouſt. — „Die ſchöne Galatee“. Komiſch-mythologiſche Operette in einem Akte. Text von Poly Henrion. Muſik von Suppé.

G. — Wenn der Theaterzettel hartnäckig die „ſchöne Galatee“ voran ſtellt, ſo wollen wir in der Galanterie nicht hinter ihm zurückbleiben, und uns mit ihr gleichfalls in erſter Reihe beſchäftigen. Der Stoff iſt jener nicht leicht zu erſchöpfenden Fundgrube entnommen, welche wie nicht bald eine andere dem Humor die dankbarſten Subſtrate für ſeine Vor- und Mitwelt dekriegenden Kreuz- und Querzüge liefert, der Fabelwelt der Griechen. Die Mythe von dem „ſteinerweichenden“ Pygmalion iſt an und für ſich ſchon wie für die Komponiſten geſchaffen, und da der Librettiſt durch die Umwandlung der Venus der Sage in die Galatee das ganze Hiſtörchen in ſchlauer Weiſe auf das Feld der ſchönen Helenen hinüberſpielen konnte, ſo war ſein Erfolg im voraus geſichert. Der mäcenelnde „klaſſiſche“ Jude Midas iſt eine wirkſame Beigabe.

Daß aber Hr. v. Suppé durch die muſikaliſche Verwerthung dieſes Stoffes viele Stufen zum Olymp erklommen hätte, könnten wir nicht ſagen; vor Allem ſchon deßhalb nicht, weil er den unterſchiedlichſten Komponiſten Reklamations-Rechte eingeräumt hat, wie z. B. gleich in Bezug auf einen großen Theil der Ouvertüre Hrn. Richard Wagner. Von dem, was der Hr. Kapellmeiſter aus Eigenem dazu gethan hat, könnten wir kaum mehr als ein Kouplet des Midas und das Kußduett der Galatee und des Ganymed als melodiſch anſprechend und charakteriſtiſch zugleich hervorheben. Das „griechiſche“ Kouplet Ganymeds macht ungeheure Prätenſionen auf Humor, iſt aber weiter nichts als leer. Die verſchiede-

Digitized by Google

nen Solo-Herzens-Ergüsse Pygmalion's und Galatee's fallen die Bekanntschaft des Hrn. Kompanisten mit dem Styl der großen Oper bekunden; da diese Beweise fast sämmtlich mit dem Lärm der vorgeschrittenen Zukunftsmusik beigebracht wurden, ist es nicht leicht möglich, die Empfangsbestätigung zu umgehen.

Der weitaus größere Theil des Beifalls, der in fast verschwenderischer Weise geklatscht wurde, war an die Adresse der Damen Grobecker und Kraft und des Hrn. Direktor Treumann gerichtet, welche mit Ausnahme von Frl. Kraft alle Schleußen ihres Humörs öffneten, um dem Librettisten und dem Kompanisten nach Kräften zu Hilfe zu kommen. Wenn namentlich das erwähnte griechische Kauplet einen Anklang fand, der weit über das Werthverhältniß hinausging, so gehört das Verdienst davan ganz dem drastischen Vortrag durch Fr. Grabecker an. Frl. Kraft schien gegen eine Verstimmung anzukämpfen, welche zu besiegen ihr aber nicht gelingen wollte. Es wurde dadurch namentlich die an ihr gewohnte Frische des Spiels beeinträchtigt. Hr. Telek hätte nicht übel gethan, wenn er seine Rolle, nebenbei die wenigst dankbare, etwas weniger ernst genammen hätte.

Den wirksameren Theil des Abends jedenfalls bildete die Posse. Wenn sie auch nicht als eine Parodie von Girardin's „Schuld einer Frau" angesehen werden kann, so wird dadurch ihre Zugkraft um nichts geringer. Das Ganze ist eine fortlaufende Reihe drolliger Situationen, geschickt an einander geknüpft, daß es nicht leicht auf jemanden seinen Zweck verfehlen kann, vorausgesetzt, daß es mit dem Schlag auf Schlag klappenden Ensemble gespielt wird, wie dies am Carltheater der Fall war. Nicht recht einleuchten wollte uns, warum der Autor die Spannung auf die Sauperscene bei der abenteuerlichen Madame Turlot selbst dadurch schwächt, daß er diese dem Publikum erst vorerzählen läßt, was sie mit ihrem erwarteten Gaste vorhabe. Sollte dadurch etwa die gar zu besorgte Moralität beruhigt werden? Im Ganzen kann dieser männlichen Schuld auf der Werthscala der Posse ziemlich dieselbe Stufe eingeräumt werden, wie der weiblichen auf der des Schauspiels. Die Uebersetzung machte den Eindruck einer sehr korrekten.

Die Darstellung ruhte auf den Schultern von Frl. Fantelive und Hrn. Ascher, welche beide nicht wenig zur Erhöhung der Wirksamkeit beitrugen. Erstere suchte alle Züge, aus denen ihre durch einen Kauz von Gatten etwas aus den Fugen gebrachte, zwischen nothgedrungener Emanzipationslust und der Liebe zur stillen Häuslichkeit hin und her schwankende Avantüriere zusammengesetzt ist, in die gehörige Beleuchtung zu bringen; letzterer gab den von Frau und Schwiegermutter gedrillten Ehemann in tausend Aengsten mit der ergötzlichsten Naturwahrheit. Nur ist uns noch immer nicht klar geworden, warum er es für gut fand, Manieren und eine Kostümirung zu Hilfe zu nehmen, die etwas an Barbiergehilfen erinnerten. Ganz verdienstlich spielte auch Hr. Fischer. — Posse und Operette fanden die freundlichste Aufnahme in dem übrigens nicht überfüllten Hause.

Neue Erscheinungen

im Buch- und Musikalienhandel.

Der letzte Grieche von Julius Grosse. Leipzig, Weber. 1865.

Kaiser Heinrich IV. von Ferdin. v. Saar. Heidelberg, Weiß. 1865.

** Personen beurtheilen und verurtheilen wir oft nach dem Ort, wo wir ihnen begegnen. Mit den Dramen geht es uns ebenso. Ein Schauspiel, das uns nicht auf der Bühne, sondern im Buchhandel zuerst entgegentritt, hat mit unserem Vorurtheil zu kämpfen; Bücherdramen verurtheilen sich selbst. Wir trauen ihnen kein wahrhaft dramatisches Leben zu, und glauben im Vorhinein, uns mit poetischen Einzelnheiten trösten zu müssen.

Um so freudiger ist die Ueberraschung, wenn auf diesem Weg uns wahrhaft bedeutende Dramen geboten werden, um so mehr, wenn ein bisher ungekannter Poet uns eine reiche Gabe bringt. In erster Beziehung sind die beiden Schauspiele, die uns vorliegen, zu nennen, in letzterer namentlich Saar's „Kaiser Heinrich".

Julius Grosse ist dem deutschen Publikum längst bekannt. Seine Gedichte in dem „Münchener Dichteralbum" zählen zu den schönsten Blüthen dieses prächtigen Straußes. Sein episches Gedicht: „Gundel vom Königssee" enthält Landschaftsbilder von blendender Farbenpracht und trefflich gezeichnete Gestalten. Aber schon in diesem Gedicht frappirt die sonderbare Form; eine Erzählung aus dem bayerischen Hochland in Districhen. Es nimmt sich aus, wie König Ludwig's hellenische Bauten an der Isaar. Zwischen der Form und der Umgebung liegt etwas Unvermitteltes. Ganz ebenso ist es in dem neuen Drama Grosse's wieder vorzüglich die Form, die den ohnehin entlegenen Stoff uns noch mehr entfremdet. Der sechsfüßige Jambus, der mit dem fünffüßigen uns geläufigen dergestalt abwechselt, daß oft in derselben Scene die Hauptperson ihn benützt, während die Nebenpersonen im fünffüßigen reden, gibt dem Ganzen den schwerfälligen Kothurnschritt der griechischen Tragödie, und rückt die Personen dadurch noch

weiter aus unſerer Bekanntſchaft und Vertraulichkeit. Das Drama behandelt den letzten Nationalitätskampf der Griechen; Philopömen, der Hauptmann des achäiſchen Bundes iſt ſein Held, er kämpft gegen Rom, gegen Macedonien, gegen Sparta, und erliegt der Treuloſigkeit ſeines eigenen Volkes. Der Dichter fühlte ſelbſt, daß dieſer Stoff unſerer heutigen Bühne fremd ſei und in einem gedankenreichen Prolog ſucht die tragiſche Muſe uns zu beweiſen, daß ſolche Kämpfe und Ideen ferner Zeiten und fremder Völker für alle Zeiten und alle Völker intereſſant und ergreifend bleiben. Aber eben dieſe Beweisführung zeugt gegen den Stoff. Ein wirklich nationales Drama bedarf eines ſolchen Plaidoyers nicht. Deßhalb eben begegnet uns dieſe jedenfalls bedeutende Dichtung in Buchform und nicht auf der lebendigen Schaubühne.

Prüfen wir aber die Dichtung genau, ſo müſſen wir ihr hohe poetiſche Schönheiten nachrühmen. Sie iſt geſättigt von Kenntniß des Alterthums, ohne mit archäologiſchem Plunder zu prahlen. Der Held, Philopömen, in großen Umriſſen, ſtarr, feſt, kühn entworfen, erinnert an die Statuen der Aegineten. Wir ſehen den Verfall Griechenland's in einem farbenreichen Bild vor uns. Der von perſiſchem Satrapenſtolz angehauchte Philipp von Macedonien, der ſpartaniſche Tyrann Nabis, der von Lykurgs Geſetzen nur das Unmenſchliche bewahrt, der cyniſch-ſkeptiſche Athener in dem Philoſophen Timolaos prächtig vertreten, endlich der Prokonſul Rom's, der ſeine Beute ruhig ſich ſelbſt zerfleiſchen läßt, um ſie deſto leichter zu verſchlingen, ſind die Faktoren jenes Zeitbildes, aus dem Philopömen, mit Recht der letzte Grieche genannt, impoſant hervorragt. Weniger glücklich iſt der Dichter in der Zeichnung der Frauengeſtalten. Apega, die Gattin des Tyrannen Nabis, die in Philopömen den letzten, echten Griechen liebt, ſchwebt ſchattenhaft durch das Ganze, ſtatt lebendig hineinzugreifen, und die Pythia ſowohl als Laodice, Philopömen's Schweſter, ſind nicht minder nebelhaft und aus dem Rahmen des Gemäldes gerückt. War es des Dichters Zweck, daß der Leſer, wie die tragiſche Muſe des Prologs es fordert, „am moosigen Grabmal eines edlen Volkes nachdenklich ſtehe und ſeiner eigenen Heimath dann beſchaulich denke", ſo hat er ſicher bei dem gebildeten deutſchen Leſerkreis ſeinen Zweck erreicht; ob aber das Drama *auf der deutſchen Bühne*, wie eine Frau, die in korrekt-helleniſchem Gewand über unſere Straßen *) ſchreiten würde, nicht mehr befremden als feſſeln müßte — das laſſen wir dahingeſtellt ſein.

Ein wärmeres dramatiſches Leben pulſt in *Saar's* „Heinrich IV." Wer kennt den Verfaſſer? Es iſt keines ſeiner Werke, ſo viel uns bekannt, im Buchhandel oder auf der Bühne erſchienen. Er ſoll ein Oeſterreicher ſein und in Wien leben. Iſt dieſer erſte Theil der großen Kaiſertragödie ein Erſtlingswerk, ſo ſcheint uns ſein Verfaſſer um ſo mehr zu den größten Aufgaben des Dramatikers berufen. Nicht daß das Drama frei von Fehlern wäre; ſein größter liegt in der noch mangelhaften Bühnentechnik, in der Eintheilung des Stoffes, welcher Tableaux bildet, deren jedes wie ein kleines Drama erſcheint. Aber dieſes vorausgeſchickt, bleibt uns an der Dichtung nur noch Rühmenswerthes. Dieſe einzelnen Tableaux ſind wie große Cartons mit ſicherer, kühner Hand gezeichnet und Einzelnes mit dem feinſten Kunſtgefühl ausgeführt. Die Aufgabe, die ſich *Saar* geſtellt, iſt keine kleine. Heinrich und Gregor, das Kaiſerthum und das Papſtthum, der Rieſenkampf der geiſtlichen und weltlichen Autocität! Er theilt ſeinen Stoff in zwei Hauptgruppen; das erſte Drama betitelt er „Hildebrandt", es ſchließt mit Gregor's Tod; die zweite bisher nicht erſchienene Hälfte dürfte mit Heinrich's Tod abgeſchloſſen werden. Mit überraſchendem Talent ſind die beiden Hauptgeſtalten (Gregor, Heinrich) entworfen, ſie ſind ſo ſicher, ſo ſelbſtbewußt hingeſtellt, daß ſie uns wie mit Porträtähnlichkeit anblicken; aber auch die zahlreichen Nebenfiguren ſind Individuen, und es würde uns zu weit führen, die Detailzeichnung der zahlreichen Geſtalten, die faſt alle intereſſant und eigenthümlich ſind, hier eingehend zu ſchildern. Berichten wir nur kurz über die 5 Hauptgruppen, die das Drama in ſeinen 5 Aufzügen uns vorſtellt.

Der erſte Akt ſpielt vor und in dem Lateran. Gregor und ſeine Umgebung gruppiren ſich in demſelben. Der römiſche Präfekt Cencius, ein wilder Stürmer gegen des Papſtes wachſende Macht, der milde ſtillbrütende Mönch Blaneus, die Geſandten König Heinrichs, die Kaiſerin Agnes, Heinrichs Mutter, als Büßerin zu den Füßen des Papſtes; Robert Guiscard, der kühne Normann, der mit dem Stolz des ſiegreichen Abenteurers die geiſtige und geiſtliche Autorität Gregor's abzuſchütteln verſucht, ſie alle trefflich charakteriſirt, werden von der Geſtalt Gregor's hoch überragt. Die Ankunft der Legaten, die Heinrichs trotzige Antwort melden, Gregor's Bannfluch ſchließen den Akt.

Der zweite führt uns nach Worms zu dem Kaiſer und ſeiner Umgebung. Friſch und markig tritt uns der junge Salier entgegen, mächtige Leidenſchaften wie knirſchende Roſſe ziehen ſeinen Wagen, aber ſeine Hand ſcheint uns mächtig genug, ſie zu lenken. Wir ſehen ihn nicht frei von Schuld, aber er ſelbſt verſöhnt uns, indem er ſeine Schwächen kennt und ſie zu ſühnen ſtrebt; in der erſten Szene ſchon verſöhnt er ſich mit Bertha, ſeiner Gattin, und dieſes Wiederfinden der ſanften Weiberſeele, die nur durch die Gefahr des Gemals den Muth findet, ſich ihm zu nähern, und des unwiderſtehlichen Mannesmuthes, der die Neugefundene leidenſchaftlich erfaßt, iſt geradezu vortrefflich geſchildert.

Heinrich hat die Herzöge berufen. Die große Gruppe, die wir nun muſtern, iſt von frappanter Mannigfaltigkeit. Der perfide *Nordheim*, der eiferſüchtige Welf von *Bayern*, der weichmüthige Schwabenherzog, der eitle Markgraf von *Meißen*, die zahlreichen geiſtlichen Würdenträger — ſie alle tragen ihr eigenthümliches, ſcharf individualiſirtes Gepräge. Von Allen verlaſſen empfängt der Kaiſer mit der Todesnachricht ſeines einzig Getreuen zugleich den Bann und die Acht. Mühſam, gewaltig ringt er nach Faſſung; ein Sturm- und Gewitterbild; ein milder Sonnenblick zittert hindurch, mit dem ſchlichten Ausruf: Heinrich! tritt die Gattin an ſeine Seite. Dieſe beiden Akte ſind nicht nur die beſten des Dramas — ſie ſind wirklich vortrefflich. Von hier an zerreißt der Dichter den Stoff in kleinere Bilder und zerſtört dadurch die Totalwirkung, obwohl in den Einzelnheiten uns noch zahlreiche Meiſterſtriche auffallen. Das erſte Tableau des dritten Aktes zeigt die Krö-

*) Aber die Bühne iſt doch keine Straße? A. d. R.

nung des Gegenkaisers Rudolph von Schwaben in Mainz. Die Volksszenen enthalten treffliche Details; das Volk erhebt sich für Heinrich und verjagt den Gegenkaiser. Das zweite Tableau schildert die Katastrophe in Canassa; es ist leider in zwei Theile getheilt. Wir sehen im Schlasse den Papst und die Markgräfin Mathilde; das Verhältniß der beiden ist eine eigenthümliche Erfindung des Dichters. Wir könnten mit ihm darüber rechten, läge nicht selbst in dieser Idee ein Zug wahrhaft dramatischen Talentes, das die nothwendigsten historischen Ereignisse gern auf individuelle psychologische Motive zurückführt. Der Dichter läßt Mathilde in Heinrich verliebt sein, Hildebrand aber liebt die schöne Gräfin, und da er sie nicht besitzen kann, so legt er sie in geistige Bande. Der große Gregor wird nur groß, um ein geliebtes Weib in sich selbst die ganze Macht der Kirche fühlen zu lassen! An dieser tragischen Schuld geht Gregor, der Held des ersten Theiles unseres Dramas zu Grunde. Die zweite Hälfte des Tableaus in Canassa ist das Nachtbild des büßenden Kaisers, den der unerbittliche Papst unter seinem Altane frieren läßt. Der Ausdruck ist von erschütternder Wahrheit. Der vierte Akt ist wieder dreifach getheilt. Die Mutter des Kaisers stirbt an der für den Sohn freiwillig auferlegten Buße und Marterung. Heinrich empfängt diese Nachricht auf seinem Rachezuge nach Rom, er investirt den Gegenpapst Clemens und zieht dem Todfeind entgegen. Gregor wird im entscheidenden Augenblicke von Guiscard nach Salerno geführt. Hier finden wir ihn im letzten Akt, von Allen verlassen, in seinen kühnen Hoffnungen getäuscht, nur Mathilde ist ihm treu geblieben, weil sie noch an seine Größe glaubt. Aber sterbend kann er das tiefste Geheimniß seiner Seele nicht mehr zurückhalten, er bekennt Mathilden seine Flamme; sie wendet sich schaudernd ab und spricht:

Wer so gestorben, fordert keine Thräne,
Allmächtiger, sei seiner Seele gnädig!

Wir behalten uns vor, unseren Leser über den zweiten Theil dieses Dramas Bericht zu erstatten, sobald er erschienen sein wird.

Korrespondenz-Nachrichten.

K. W. **Brünn.** (Gastspiele. Pachtausschreibung des Theaters). Eine ganz respektable Anzahl von Gästen hatte sich die Direktion verschrieben, um ihrem ziemlich brach liegenden „Geschäfte" aufzuhelfen. Im einzelnen gelangen diese finanziellen Unternehmungen und ging das Publikum auch in künstlerischer Beziehung nicht leer aus. Um in meinem Berichte keine Lücke zu lassen, so seien die Gastspiele der Reihenfolge nach aufgezählt. Zuerst begann Hr. Knaack in dem Schwanke „Müller und Müller" und in dem Lustspiele von Kotzebue „Die gefährliche Nachbarschaft". Hierauf folgten die bekannten Stücke: „Rezept gegen Schwiegermütter", „Monsieur Herkules", „Sachsen in Preußen", „Jagdabenteuer" und „Der blaue Frack". Der Komiker, welcher im Ganzen vier Mal bei stets gut besuchtem Hause spielte, gewährte uns in seinen hier meist abgespielten Pieces kein besonderes Interesse. Neu war nur die Auffassung und Darstellung einiger Rollen, die aber ihre Wirkung nicht verfehlten. Man könnte freilich Hrn. Knaack, was die oft grotesk dargestellten Charaktere betrifft, eine etwas „zirkusmäßige" Auffassung vorwerfen, aber bei aller derber Komik ist der Gast doch nicht aus den ästhetischen Grenzen gekommen. Das Publikum nahm seine Leistungen mit vielem Beifall auf. — In Meyerbeer's „Hugenotten" sang ein „amerikanischer" Baß Hr. Weinlich aus New-York den Marcel. Es war dieß nur ein Gefälligkeits-Gastspiel für den Benefizianten Hrn. Heim. Hr. Weinlich scheint mit seinen Mitteln schon ziemlich fertig zu sein, sang aber immerhin einige Stellen, wie das Gebet im ersten Akte, mit richtiger Auffassung. Seine Leistung im Ganzen machte insoferne einen guten Eindruck, als sie frei von den Unmanieren und gesanglichen Schwindeleien unserer Provinzsänger war. — Ein gleiches, nur einmaliges Gastspiel ist mit Hrn. Telek vom Carltheater zu verzeichnen. Der Operettensänger debutirte in der Klerr'schen Verballhornung von „Das war ich" mit sehr günstigem Erfolge. Eine angenehm klingende weiche Tenorstimme, ziemlich vorgeschrittene musikalische Bildung machten einen sehr guten Eindruck. Wenn man freilich weiter nach Charakteristik fragen wollte, so kommt man zu einem negativen Resultat und es hat der Ernst und das Pathos, mit welchem der — Bauernbursche sein Entreelied bei Heuschober und Kuhstall singt, einen sonderbar komischen Eindruck gemacht. — Einen glänzenden Erfolg errang Frl. Kraft, welche an vier Abenden bei steigender Theilnahme des Publikums spielte. Die ausgezeichnete Soubrette des Carltheaters betrat die hierortige Bühne in dem Genregemälde „Bei Wasser und Brot", „Theatralischer Unsinn", „Versuche", dann in den Singspielen „Hanns und Hanne", „Die Braut aus der Provinz" und „Die Hanni weint und der Hansi lacht." Bei Frl. Kraft vereinigen sich drei Vorzüge, welche sie zu einer der ersten Soubretten stempeln: eine anziehende Bühnenerscheinung, ein frisches, oft ursprünglich humorvolles Spiel und eine für ihr Wirken hervorragende Gesangsbildung bei umfangreicher frischer Stimme. Ihre Leistung in der Gargantillada im „Theatralischen Unsinn" möchte ich als ihre beste bezeichnen. Frl. Kraft schien die Provinzmanieren und Unarten unserer Sänger mit der größten Aufmerksamkeit studirt zu haben, sie paradirte diese dramatischen und Koloraturjängerinnen mit einer so schelmischen Wahrheit, daß das Publikum in die heiterste Laune versetzt wurde. Dabei war auch der Gesang bis auf ein aber nur zeitweiliges Tremaliren hervorragend gegen sonstige in diesem Genre gehörte Leistungen, Frl. Kraft spielte förmlich mit Koloraturschwierigkeiten, die freilich vom Standpunkte der Oper nicht gutzuheißen wären. Ihre chromatische Skala und die Triller haben uns auf das angenehmste überrascht, und wir wünschten diese gesanglichen Errungenschaften unseren Sängerinnen. Sehr graziös spielte und sang Frl. Kraft auch in der Operette „Die Hanni weint, der Hansi lacht", welche zweimal gegeben wurde. Die Vorstellungen, bei welchen die Gastin mitwirkte, gehörten auch im Ganzen zu den gerundeten und wurde besonders von den HH. Gutenthal und Rusa trefflich gespielt. — Das Gastspiel des Hrn. Sannenthal umfaßte vier Abende. Der hier schon

bekannte und beliebte Künſtler ſpielte den Kean, den wir ihm geſchenkt hätten, dann in den Schauſpielen „Ein verarmter Edelmann“, „Die Schuld einer Frau“ (2 Mal) und in dem Luſtſpiele „Aus der komiſchen Oper“. Auch dießmal fehlte es nicht an auszeichnendem Beifall, doch kann ich die Bemerkung nicht unterlaſſen, daß Hr. Sannenthal nicht ein klaſſiſches Stück in ſeinem Repertoir führte; der Künſtler bedarf doch der Paraderollen nicht! — Der Tenor Hr. Steger, welcher ebenfalls an vier Abenden gaſtirte, und zwar den Raoul, Edgard, Manrica und Maſaniello ſang, war unſtreitig unter allen Gäſten der beſte Kaſſamagnet. Es iſt nicht mehr an der Zeit über Steger's Individualität und künſtleriſche Stellung eine Abhandlung zu ſchreiben, aber ich kann geſtehen, daß der Tenor, ungeachtet man ihm ſchon von manchen Seiten als „herabgekommen“ bezeichnete, noch immer ſo viel Stimmmittel beſitzt, um überall ſiegreich Konkurrenz zu machen. Sein Edgard und Maſaniello ſind noch immer tüchtige Leiſtungen, bei denen ſeine Naturgabe am wirkſamſten hervortritt und die mit Recht gerügten dramatiſchen und geſanglichen Mängel weniger bemerkbar wurden. Das Schlummerlied in der „Stummen“ (obwohl um einen Ton tiefer in F transponirt) war beſonders von ſchöner Wirkung. Ueberraſcht hat uns Hr. Steger überdieß durch ſeinen Vortrag einzelner Recitative und Kantilenen, bei welchen er nicht wie früher in willkürlicher Weiſe gegen die dramatiſche Situation höhere Töne glänzen ließ, ſondern durch nuancirten Vortrag eine geläuterte Kunſtanſchauung zeigte. Von unſerem Publikum wurde Hr. Steger wahrhaft gefeiert. — Frl. Gallmeyer hat dießmal das Publikum und den Theaterdirektor nicht zum Narren gehalten, ſondern richtig ein Mal ſich ſelbſt, das heißt „Eine leichte Perſon“ geſpielt, und zwar ohne viele Extempore naturwahr und ſehr wirkſam. — In dieſer Woche wird unſer Theater zur „Verpachtung“ neu ausgeſchrieben, da der Kontrakt des Hrn. Zöllner nach ſechs Jahren — zu Ende geht. Es werden gegenwärtig neue Kontraktsklauſeln berathen und darauf geſehen werden, daß nicht wie bis jetzt bloß das Geſchäft, ſondern auch die Kunſt zu ihrem Rechte gelangt. Der Direktor erhält das Theater, den Redoutenſaal und Wohnung unentgeltlich und die Gemeinde gibt jährlich eine Art von Subvention von 2000 fl., welche aber nur zum Ankauf von Dekorationen, Ausſtattung u. ſ. w. verwendet werden darf.

—sch.— Leipzig. (Gaſtſpiel des Frl. Baudius. Hr. Deutſchinger als Richard III. Zwei Feſtvorſtellungen. Abgegangen). Es war für das Leipziger Publikum immerhin ſehr intereſſant, ſeine junge Landsmännin, Frl. Auguſte Baudius, die hier vor mehreren Jahren ihre erſten theatraliſchen Verſuche gewagt, nun als ausgebildete Künſtlerin von Ruf, als Mitglied einer der erſten Bühnen der Welt wiederzuſehen, wenngleich wir nicht leugnen können, daß ſich wohl Jeder nach höhere Erwartungen gemacht hatte, als ſaktiſch durch den Gaſt befriedigt wurden. Frl. Baudius wählte ihre Rollen nicht glücklich; ſie will das Gaßmann'ſche Fach ſpielen, beſitzt dafür aber nicht den ungeſchminkten Ton des Herzens, nicht die ſchlichte, einfach gemüthvolle Sprache der Natur. Ihre ganze Art und Weiſe iſt reflektirt, überlegt, ohne Eingebung und Urſprünglichkeit; ſie muß mit einem gewiſſen Raffinement ſchaffen, die feine und kluge Dreſſur der Schule zeigen können. Kurz, ſie iſt Salondame, nicht Naturkind. So gelang ihr denn die kokette und pikante Parthie der Mirandolina z. B., ferner die junge intriguirende Frau in den „Merinoſchafen“ außerordentlich, während ihre Walpurgis in „Goldſchmieds Töchterlein“, Marianne in den „Geſchwiſtern“ und Hermance in „Kind des Glücks“ ein gemachtes, erkünſteltes Gepräge trugen. Verſtändig war Alles, ſogar geiſtreich Vieles, aber nichts von Haus aus echt und wahr, nichts durch Inſpiration empfangen. Was ſagen Sie übrigens dazu, daß Frl. Baudius ſelbſt den Muth hatte, das Klärchen im „Egmont“ zu ſpielen? Ich weiß nicht, ob Sie meinem Urtheil über die Darſtellerin im Allgemeinen beiſtimmen; glauben werden Sie mir aber gewiß, daß die Goethe'ſche Mädchengeſtalt bei ihr durchaus nicht zum Recht und zur Geltung kam. Wie kann z. B. eine Schauſpielerin mit ſo kleinen Stimmmitteln und überhaupt einem Weſen en miniature die beſchwingte, heroiſch empfundene Scene mit den Bürgern wiedergeben? Der hieſige Erfolg des Frl. Baudius war ein mittlerer. Unterſtützt wurde ſie recht wacker von Hrn. Deutſchinger als Reiſender in „Mirandolina“, von den HH. Haniſch und Claar als Wilhelm und Fabrice in den „Geſchwiſtern“, ferner von Hrn. Haniſch auch als Egmont u. ſ. w. Der ebengenannte Deutſchinger trat im verfloſſenen Monat zum erſten Mal als Richard III. auf und bot eine überraſchende, fein ausgearbeitete Leiſtung voll großer und kühner Einzelzüge. Wir hatten ſoviel bei einem erſten Herangehen an ſo rieſige Aufgabe in der That nicht erwartet, wie ſehr wir auch immer das Talent und die Intelligenz des erwähnten Charakterdarſtellers zu ſchätzen wiſſen. Sein Richard trägt aber auch den Funken des Genies in ſich. Hr. Hoftheaterdirektor Schütz aus Braunſchweig war bei Aufführung des Shakeſpeare'ſchen Dramas anweſend und machte ſofort Hrn. Deutſchinger die vortheilhafteſten Engagementsofferten, ſo daß wir Letzteren nach Ende ſeines Kontraktes wohl verlieren werden. — Auch zwei Feſtvorſtellungen brachte der Monat Auguſt, eine — am 20. — zu Ehren des in Leipzig verſammelten 6. allgemeinen deutſchen Feuerwehrtages. Man gab „Tell“ (mit den braven Leiſtungen der HH. Haniſch und Sturmer in der Titelrolle und als Stauffacher) nebſt einem Prolog Theador Apel's, an dem das vom Oberregiſſeur Hock geſtellte, höchſt originelle Schlußtableau, ausgeführt von Mannſchaften der hieſigen Feuerwehr, das Beſte war und zündend einſchlug. Die zweite jener Feſtvorſtellungen, am 28. Auguſt, d. h. alſo an Goethe's Geburtstag, bot neueinſtudirt den „Götz“, leider von Hrn. Hack ohne jede Größe, ohne den Schimmer und Glanz, welche z. B. Henbrichs um die reckenhafte Geſtalt breitet, gegeben. Zudem war Frl. Größer als Adelhaid ohne den geringſten Anflug beſtrickenden Reizes. Hr. Haniſch als Weislingen war zerſtreut und blieb ohne dramatiſchen Ausdruck. Hr. Herzfeld als Franz wurde ſogar komiſch, allerdings unfreiwillig. Kurz, es war eine verunglückte Feier. — Mit dem 31. Auguſt ging das erſte Direktionsjahr des Hrn. v. Witte zu Ende, welches viel Befriedigendes, doch auch manches Unzureichende und zu Bemäkelnde geboten hat. Von den zu dieſem Zeitpunkt ausgeſchiedenen Mitgliedern des Schauſpielperſonals nennen wir Hrn. Auburtin, eine nicht üble, friſche Kraft für das feinere

Luſtſpiel, von der Meiſter Aſcher bei ſeinem hieſigen Gaſtſpiel im Dezember v. J. ſo erfreut ſich zeigte, daß er das Engagement des Herrn an Ihrem Carltheater vermittelte, ferner Frl. Huber, ſeit 13 Jahren mit Ehren hier in Mütterrollen thätig und nun nur ungern ihrem altgewohnten Wirkungskreis untreu geworden, — wie man hört, ſpielt hierbei eine Differenz mit der Bühnenleitung die Hauptralle, — drittens Frl. Größer, eine feingebildete, geiſtvolle und ſtets durch edle Form und äſthetiſch ſchönes Maß erfreuende Schauſpielerin in der höheren Kamödie, die nur von Leidenſchaft erfüllten temperamentreichen Geſtalten fern bleiben ſallte; ſawie viertens endlich Frl. Chorlotte Engelfee, ein jugendliches Talent, das nach den in einem Jahre ſchan gemachten bedeutenden Fortſchritten noch eine weit reichere Entwicklung vor ſich hat und dabei — was doch auch in die Wagſchale zu legen — von den anmuthigſten natürlichen Mitteln unterſtützt wird. Frl. Huber hat noch kein neues Engagement angenommen. Frl. Größer iſt noch Käln gegangen — allerdings ein Rückſchritt! — Frl Engelfee hat ſich nach Oldenburg gewendet, um ſich dort nnn auch in der Tragödie auszubilden, während ſie hier beſonders den Mädchengeſtalten des Luſtſpieles zu einnehmender, graziöſer nnd ſchön empfundener Darſtellung und Repräſentation verhalf.

Kleine Chronik.

Patti-Konzerte. Hr. B. Ullmann kündigt ſoeben die dritte und letzte Saiſon in Europa der unter ſeiner Leitung ſtehenden „Patti-Kanzerte“ an. Dieſelben werden im kommenden Herbſt und Winter in folgenden Städten und in falgender Ordnung ſtattfinden: Berlin, Potsdam, Stralſund, Greifswalde, Stettin, Brandenburg, Donzig, Elbing, Königsberg, Bromberg, Poſen, Breslau, Brieg, Ratibor, Wien, Brünn, Graz, Preßburg, München, Angsburg, Stuttgort, Heidelberg, Frankfurt a. M., Mainz, Käln, Düſſeldorf, Lüttich, Brüſſel, Antwerpen, Rotterdam, Haag, Amſterdam, Utrecht, Aruheim, Barmen, Mogdeburg, Halle, Leipzig, Dresden, Petersburg, Moslau, Warſchan, Krakou, Lemberg und Prag. Die Kanzerttage werden in den betreffenden Städten zwei Monate früher angezeigt, nnd finden die Konzerte unwiberruſtich an den bereits feſtgeſtellten Tagen ſtatt. Jede Nummer des Progromms wird durch Künſtler erſten Ranges vertreten, und auf dieſe Art ein vallſtändiges Enſemble erzielt. Bei jedem Kanzerte werden ſich zum mindeſten fünf Künſtler betheiligen, und wird, van Zeit zu Zeit, die Anzahl der mitwirkenden Virtuaſen — je nach Bedeutung der Städte und ber durch die Größe der Säle zu erzielenden Einnahmen — bis auf zehn an einem und demſelben Abend ausgedehnt. Die Namen der Mitwirkenden ſind: Carlotta Patti, Fr. Niemann-Seebach (Deklomatrice) und Dr. Gunz (Liederſänger). Birtuaſen: Pianiſten: Louis Braſſin (aus Brüſſel), J. Epſtein (aus Wien), Alfred Jaell und A. v. Kontsky (aus Petersburg). Violiniſten: Die Herren Kanzertmeiſter Auer (aus Düſſeldarf), Praf. Dovid und Dreyſchack (aus Leipzig), Praf. Hellmesberger (ons Wien), Lauterbach (aus Dresden), und Henri Vieuxtemps. Celliſten: Alfred Piatti (aus London), Jules Steffens (ous Berlin) und Kanzertmeiſter de Swert. Sola Kantrabaſſiſt: Konzertmeiſter Simon. Solo-Horniſt: Prof. Richard Lewy (aus Wien). Accompagnoteur: Ed. Franck, chef du chant der Komiſchen Oper in Paris. Konzertflügel von Erord ous Paris. Ju Wien werden ſechs Kanzerte gegeben: die erſten drei am 23., 25. und 26. Navember, mit Frl. Carlatta Patti, Alfred Jaell, Henri Vieuxtemps, Alfred Piotti und J. Simon. — Die letzten drei nach der Rückkehr aus den Kranländern. Der Billetverkanf wird ſtattfinden bei Hrn. Muſikalienhändler Guſtav Lewy, Stadt, Seilergaſſe 12. Nähere Details folgen in ſpäteren Inſeraten.

Lokales.

Johann Hoffmann, ehemaliger Direktor des Joſephſtädter Theaters, iſt am 13. d. M. Mittags 1 Uhr nach längerem Leiden geſtorben. Die Beerdigung fand geſtern Nachmittage ſtatt. Die „Preſſe“ bringt folgende biographiſche Daten: Johann Hoffmann war der Sohn eines Beamten des Grundgerichts der ehemaligen Varſtadt Erdberg in Wien, und daſelbſt am 22. Mai 1805 gebaren. Er erhielt eine ſargfältige Erziehnng und insbeſandere guten Unterricht in der Muſik, vollendete ſeine Studien an der Univerſität und wurde 1820 beim Wiener Magiſtrate angeſtellt. Seine ſchöne Stimme erregte die Anfmerkſamkeit der Kenner; der Geſangslehrer Elsler, Bruder der Tänzerin Fanni, bildete ihm vollends aus, worauf ihn Dupart, Direktor des Hofaperntheaters, engagirte. Am 28. Navember 1826 trat er zum erſtenmale in der Oper „Der Klausner am wüſten Berge“ in der Titelrolle auf; 1828 debutirte er in Peſt im „Freiſchütz“ als Max; hierauf nahm er ein Engagement in Aachen an, wo er als Floreſtan, Othella, Tamina u. ſ. w. ungetheilten Beifall erhielt. Die berühmte Milder, deren Aufmerkſamkeit er erregte, empfahl ihn noch Berlin, wo er engagirt wurde und bis 1835 blieb, um einem Rufe nach Petersburg zu folgen. 1838 verlies er Petersburg, gaſtirte in Riga, wurde mit ſeiner Gattin, der Sängerin Katharino Krainz, genannt Greis, daſelbſt engagirt, übernahm 1839 die Direktionsführung daſelbſt, dann 1846 die des Prager Theaters. 1855 übernohm er die Direktnon des Jaſephſtädter Theaters. 1857 wurde er Witwer nnd vermählte ſich ſpäter mit der bekannten Schauſpielerin Marie Baumeiſter. Haffmonn's Tochter Jeuni iſt eine nicht unrühmlich bekannte Opernſängerin.

Am Burgtheater fand bereits die Leſeprabe von „Am Tage von Oudenarde“ ſtott, warin Fr. Rettich uud die HH. Lewinsky, Baumeiſter, Meixner und Franz beſchäftigt ſein werden. Die Novität wird gleichzeitig mit dem Luſtſpiele „Entweder — oder“ van Julius Raſen am 18. Oktober, als am Enthüllungstage des Eugen-Monumentes, zur Aufführung gelangen. — Als fernere Novität wird Bauernfeld's „Ueberraſchung um Mitternacht“, das am 8. d. M. bei einer Wahlthätigkeits-Akademie in Baden viel Beifall gefunden haben ſoll, zur Aufführung kommen. — Am 18. d. M. kommen „Die guten Freunde“ zur Darſtellung, worin Frl. Wolter ſtatt Frl. Bognar die Cäcilie, Hr. Förſter ſtatt Hrn. Fichtner den Canſade, Hr. Kraſtel ſtott Hrn. Baumeiſter den Duval nnd Frl. Wetzel ſtott Frl. Grafenberg die Jenny ſpielen wird.

Briefkaſten der Redaktion. 8.—15 September: ach in Leipzig. F. in Prag. + hier: Benützt — ♀ in München. U. Th. R. in Berlin Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag van J. Löwenthal.

№ 38.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

23. Septembrr. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 8 fl. Ausland 3½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6 Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das Joſefſtädter und das Thaliatheater. 1864—65. Rückſchau und Vorblick Statiſtik — Sebaſtian Bach Von Karl v. Bruck. II — Ein Wort zur Selbſtvertheidigung Von A. Dulk — Andeutung über die Darſtellung des Claudius im „Hamlet". Von H. Th. Rötſcher. — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, München, Stuttgart) — Kleine Chronik. — Lokales

Das Joſefſtädter und Thaliatheater.

1864—1865.

Rückſchau und Vorblick.

G. — Noch eine Woche, und die Joſefſtädter Bühne, deren Pforten ſeit dem 19. Auguſt geſchloſſen ſind, und welcher die Muſen lange, bevor dieſes geſchehen, den Rücken gewandt hatten, wird ſich wieder erſchließen unter einem neuen Leiter, ob auch für eine neue Aera, ſoll und wird uns die Zukunft lehren. Mit dem Tage der Wiedereröffnung iſt zugleich auch das Jahrzehnt vollendet, welches ſeit Uebernahme dieſer Bühne durch Direktor Hoffmann am 29. September 1855 verfloſſen iſt. Was dieſes Dezennium an Enttäuſchungen für das Publikum, für die Mitglieder und für den Direktor des Theaters ſelbſt mit ſich brachte, iſt in dieſen Blättern ſchon ſo häufig zur Sprache gebracht worden, daß wir, ohne unſerer Aufgabe untreu zu werden, der Pietät für das noch friſche Grab des Verſtorbenen das ſchuldige Opfer bringen und in einigen wenigen Worten zuſammenfaſſen können, was im Intereſſe ſeines, wie wir hoffen wollen, glücklicheren Nachfolgers hervorzuheben nothwendig ſcheint. Es fehlte vor Allem der Leitung des Inſtitutes an einem feſten Programm. Nicht genug, daß im Laufe der Jahre der Mangel daran immer fühlbarer hervortrat, es zeigte ſich auch bald nach der Eröffnung, daß man ſich gleich an den Beginn des Unternehmens ohne einen fertigen Plan gewagt hatte. Eine Reihe von Fehlgriffen, welche hinzutraten hatten damit im Verein das Schifflein bald um jede Richtung und in Folge deſſen um jeden Kredit gebracht, und das Reſultat war ein Abmühen mit allen erdenklichen Experimenten, um Richtung und Kredit wieder zu erlangen, das aber, weit entfernt, zum Ziele zu führen, vielmehr die Kräfte nicht langſam, aber dafür um ſo ſicherer erſchöpfte und die Kataſtrophe unausbleiblich machte.

Was ſo von der ganzen zehnjährigen Periode, gilt in erhöhtem Grade von dem eben abgelaufenen letzten Jahre. Um den dem Abgrunde zurollenden Theaterkarren zum Stehen zu bringen, wurde Hr. Flerx als artiſtiſcher Leiter und mit ihm eine ganze Reihe neuer darſtellender Kräfte herbeigerufen. Bald aber ſchien Hr. Flerx von der Nutzloſigkeit ſeiner Mühe überzeugt und ging. Die ultramarine Akrobaten-Geſellſchaft des Beni-Zoug-Zoug war der letzte Verſuch. Mit Ende Juni reſignirte Hr. Hoffmann und die übrige Zeit bis zum gänzlichen Schluß der Bühne füllten Produktionen des „Magikers" Epſtein aus, der denſelben kleine Blüetten nebenhergehen ließ.

Was übrigens auch während dieſer zehn Jahre gewollt und nicht gewollt, gethan und unterlaſſen, gefehlt und geſündigt worden ſein mag: es gehört nun ſammt dem Manne, der dafür verantwortlich war, der Vergangenheit an. Eines aber hat nicht mitgenommen, ſondern als traurige Erbſchaft der Zukunft hinterlaſſen: die gänzliche Diskreditirung der Joſefſtädter Bühne. Dieſelbe Vervehmung, welche Hr. Hoffmann von ſeinen Vorgängern mit in den Kauf nahm, er hinterläßt ſie getreulich ſeinem Nachfolger, und damit eine Arbeit, die doppelt ſo

Digitized by Google

ſchwierig iſt, als die Gründung eines ganz neuen Inſtitutes. Beſitzt der Unternehmer eines ſolchen das Vertrauen in ſeine Perſon, ſo hat er keinerlei Hinderniß, keinerlei Vorurtheil beim Publikum zu beſiegen. Seitdem Hr. Fürſt ſeine Singſpielhalle im Prater eröffnet hat, dürfte er ſich noch nicht einmal in ſeinen Hoffnungen, die er darauf baute, getäuſcht geſehen haben. Anders ſteht die Rechnung mit dem Joſefſtädter Theater, dem ſeit Jahren der größte Theil der Wiener den Rücken gekehrt hat, das als Wiener Bühne höchſtens noch für die Recenſenten beſteht, die ihre Pflicht in die erſten Aufführungen treibt, deſſen ſonſtiger Zuſchauerkreis ſich aber ſeit lange faſt ausſchließlich aus den anſpruchsloſen Gemüthern ſeiner nächſten Umgebung rekrutirte, welche an Sonn- und Feiertagen die Gallerien belebten. Die erſte Sorge des neuen Direktors wird es daher ſein müſſen, für ſeine neue Bühne nicht blos überhaupt ein Publikum zu gewinnen, ſondern die durch langjährige Mißgriffe verſcheuchte und mißtrauiſch gewordene kunſtfreundliche und kunſtverſtändige Welt von ganz Wien, die einſt im Joſefſtädter Theater heimiſch war, wieder heranzuziehen. Wir wiſſen ſehr wohl, daß Hr. Fürſt eine zahlreiche Anhängerſchaft beſitzt, und daß nicht blos von dieſem ſpeziellen Freundeskreiſe ſein Unternehmungsgeiſt, ſein geſchäftlicher Blick und ſeine Rührigkeit anerkannt werden. Es iſt uns daher für den Anfang ſeiner neuen Direktionsführung gar nicht bange. Alle jene, welche ſich an den Kleinigkeiten ſeiner Singſpielhalle ergötzten, und auch Viele, die dies nicht thaten, werden ſicherlich theils aus alter Anhänglichkeit, theils aus Neugierde die Zeugen ſeiner Debüts auf ſeiner neuen Carrière als wirklicher Theaterdirektor ſein wollen. Trotzdem dürfte ſich der Hr. Direktor nicht verhehlen, daß hiemit nicht auch ſchon die ganze weitere Bahn ſchön eben und glatt iſt. Ein einziger oder — was ja immerhin auch nicht unmöglich iſt — mehrere bald auf einander folgende Fehlſchläge, und es wird nicht an Stimmen fehlen, die ſogleich das Fortbeſtehen der alten, gewohnten Verkommenheit der Bühne konſtatiren und bei aller Anerkennung der Befähigung des Herrn Fürſt zur Leitung einer Singſpielhalle doch die zur Direktion eines Theaters in Zweifel ziehen werden. Die Frage alſo, wie einem ähnlichen Fiasko, wie wir es innerhalb der letzten drei Jahre nicht weniger als viermal mit angeſehen haben, vorzubeugen wäre, liegt daher ganz nahe, und Hr. Fürſt war ſicherlich der Erſte, der ſich ſie ſtellte. Obgleich uns außer einer in den Tagesblättern enthaltenen Notiz über ſein Repertoir keinerlei Programm zu Geſichte gekommen iſt, ſo dürfen wir doch nach ſeiner nun mehr als dreijährigen Leitung der Singſpielhalle mit Sicherheit ſchließen, daß er mit einem ſolchen bereits im Reinen iſt, und daß dieſes ſich nicht blos auf die erſte Vorſtellung oder die erſten paar Wochen erſtrecken wird. Zum mindeſten wird er ſich vom rein geſchäftsmänniſchen Standpunkte eines zurechte gemacht haben, bei welchem wenigſtens ſeine Kaſſe ihre Rechnung finden ſoll. Eben weil wir dies annehmen, glauben wir uns berechtigt, uns auch von unſerem, dem ideelleren Standpunkte aus, wenn auch nur fragmentariſch mit einem Operationsplan beſchäftigen zu müſſen. Wir wollen uns dabei, da poſitive Forderungen in dieſem Blatte ſchon bei den mannigfachſten Direktionswechſeln an unſeren Vorſtadtbühnen geſtellt wurden, mehr negativ halten, d. h. uns mehr mit dem befaſſen, was zu vermeiden, als was zu thun iſt, um ſo mehr, da poſitive Vorſchläge in der Regel am allerwenigſten Berückſichtigung finden.

Beginnen wir mit dem zunächſt Liegenden und Wichtigſten, mit dem Repertoir! Wir wiſſen darüber, wir wiederholen es, ſo viel wie nichts. Allein gerade vom rein geſchäftlichen Standpunkte dürfen wir annehmen, daß der Hr. Direktor nach den einfachſten Geſetzen der Arbeitstheilung ſich für ein oder zwei Fächer entſchieden hat, die als Spezialität kultivirt werden ſollen. Nach den Repertoiren der übrigen Bühnen und nach den Traditionen der Joſefſtadt zu ſchließen, dürfte darunter ſich das Volksſtück befinden, eine Vermuthung, die durch die oben angeführte Zeitungsnotiz ihre Beſtätigung findet. Mag nun immerhin mit dem Repertoir ein Bühnenleiter mehr, als ihm oft angenehm, abhängig ſein von den Autoren, auf deren Erzeugniſſe er angewieſen iſt, ſo kann er, eine auch nur leidliche Konkurrenz vorausgeſetzt — und die beſitzen wir doch — durch beharrliche Zurückweiſung des ſeinen Abſichten nicht Entſprechenden einen ſtets wachſenden Einfluß wenigſtens auf die Tendenzen der Stücke ausüben. Sollte daher wirklich eine beſondere Pflege des Volksſtückes auf Hrn. Fürſt's Programme ſtehen, ſo nehme er vor allem Anderen auf deſſen Geiſt dadurch Einfluß, daß er unbarmherzig jene verwäſſernden, larmoyanten

Verhimmelungen der unerquicklichſten Charakterzüge des Wienerthums und des Proletariats zurückweiſe, welche den Ausländer zum Filou, den Reichen und Hochgeſtellten zum patentirten Schurken, den Gelehrten zum Einfaltspinſel ſtempeln, blos damit ihnen gegenüber ſich der bornirte Spießbürger um ſo behaglicher an dem ſeiner mattherzigen Charakterloſigkeit, ſeiner derben Sinnlichkeit, ſeiner ſelbſtgefälligen Sinnesſchwäche aufoktroyirten Heitigenſcheine weide. Denn es kann mit ſolchen Lobhudeleien auf nichts als auf eine gänzliche Verwirrung der Begriffe von Recht und Unrecht, von Lüge und Wahrheit, von Schwarz und Weiß abgeſehen ſein.

Allein ſelbſt bei der ſorgfältigſten Pflege dieſes Genres iſt es unmöglich, damit allein auszukommen. Das Repertoir erheiſcht unumgänglich zur Erhaltung der nothwendigen Friſche Abwechslung, Mannigfaltigkeit. Was ſoll nun noch hinzutreten? Wir wiſſen, auf was für Verſuche die Direktionen, verleitet bald durch die guten, bald durch die ſchlechten Erfolge anderer, verfallen ſind. Bald machte das Ausſtattungsſtück die Runde über alle Vorſtadtbühnen, weil eine damit leidliche Geſchäfte gemacht hatte; bald wieder verlockte der Mißkredit des Muſentempels am Spitalplatze zu den verſchiedenſten koſtſpieligen Experimenten mit deutſcher oder italieniſcher Oper. Wozu läßt ſich nun für die Joſefſtadt rathen? Etwa zur Oper? Wir wollen nicht die Verantwortung übernehmen. Trotz der Miſère am Kärnthnerthor dürfte es doch ſehr ſchwer halten, den dortigen Kräften ein Paroli zu bieten. Zum Ausſtattungsſtück? — Das iſt bereits die Domäne des Wiedener Theaters geworden, welches dafür durch ſeine Geräumigkeit beſonders begünſtigt wird. Zum Luſtſpiel? — Welche Bühne wollte damit dem Burg- oder in manchen Beziehungen auch nur dem Carltheater Konkurrenz machen? Zur Operette? — Die der letztgenannten Bühne dürfte ſchwer zu übertreffen ſein. Das Ballet gar wird für die Joſefſtädter Bühne immer ein koſtſpieliger und dabei zweckloſer Luxus ſein.

Haben wir aber ſchon vor einzelnen Fächern gewarnt, die uns für die Hallen der Kaiſerſtraße unpaſſend ſcheinen, ſo müſſen wir dies noch mehr bezüglich des unglücklichen Verſuches thun, wie wir ihn vor nicht langer Zeit am Carltheater erlebten, in Allem zugleich mitthun zu wollen. Ein ſolcher unreifer Gedanke macht die Engagirung eines zahlreichen Perſonales und damit einen Koſtenaufwand nöthig, der mit höchſter Wahrſcheinlichkeit entweder den äſthetiſchen oder den finanziellen Verfall des Geſchäftes oder beide zugleich herbeiführen muß.

Hiemit ſind wir aber unvermerkt auf ein zweites Kapitel gekommen: auf das Perſonal und ſeine Verwendung. Es iſt in letzterer Zeit vorgekommen und kommt noch vor, daß Kräfte und zwar ganz tüchtige Kräfte engagirt, aber auf der Bühne entweder gar nie oder nur in ganz untergeordneten Rollen geſehen wurden. Man konnte ſie einfach nicht verwenden, weil ſie nicht in's Repertoir paßten, und hatte deßhalb wahrſcheinlich auch nie die Abſicht gehabt, ſie aktiv zu machen. Sie ſollten bloß unſchädlich werden. Dafür aber wurden bei den verſchiedenſten Veranlaſſungen Lücken empfindlich bemerkbar, die nie ausgefüllt wurden. Es war eben in manchem Fache entweder gerade niemand unſchädlich zu machen, oder es herrſcht das Syſtem des Rollenmonopols und die glücklichen Monopolbeſitzer ſpielen eben Alles, heute den zärtlichen oder polternden Vater, morgen den jugendlichen Liebhaber. Beide Mißgriffe müſſen nothwendig arge Uebelſtände mit ſich führen. Ein über das Bedürfniß zahlreiches Perſonal wird ſehr oft einen Theil desſelben zu einem unfreiwilligen Müßiggange zwingen und unausbleibliche Mißſtimmung hervorrufen, bei einem hinter dem Bedarf zurückbleibenden muß die Direktion entweder jeden Augenblick in Verlegenheiten über die Rollenbeſetzung gerathen, oder ſie muß zu den unzweckmäßigſten Vertheilungen greifen und wird dies nur auf Koſten eines guten Enſembles, d. h. für die Dauer auf Koſten ihres Kredites thun. Ganz verwerflich iſt und bleibt ſchon das Rollenmonopol. Abgeſehen davon, daß bei einem ſolchen der gehäſſigſte Neid und die Eiferſucht der Mitglieder unter einander nicht ausbleiben kann, wird ſich eine Bühnenleitung dabei jeden Augenblick durch einen Mißgriff in der Vertheilung der Rollen Blößen geben.

Es bleibt uns, um wenigſtens einigermaßen vollſtändig zu ſein, noch die Direktion ſelbſt übrig. Theils aus Unfähigkeit, theils aus lächerlichem Oberherrlichkeits-Dünkel, theils — und das war und iſt wohl meiſtens der Fall — aus altgewohnter und liebgewordener Bequemlichkeit überließen und überlaſſen die Herren Direktoren die ganze Leitung gern ihren Oberregiſſeuren, Sekretären, und wie dieſe unterſchiedlichen Bühnen-Würdenträger alle heißen mögen. Ob dieſe Herren ſelbſt ihren Poſten gewachſen ſind oder

Digitized by Google

nicht, verursacht dann dem Herrn Prinzipal nicht gerade viel Kopfzerbrechens; genug, wenn nur er sich der Plackereien mit den großen und kleinen Details überhoben sieht. Was bei einer solchen freiwilligen oder unfreiwilligen Ruhestand-Versetzung herauskommt, haben uns in den letzten Jahren das Carl-, das Wiedener- und das Josefstädter Theater durch sehr handgreifliche und zugleich auferbauliche Beispiele gezeigt. Wenn also Hr. Fürst nicht blos Direktor, sondern auch sein eigener Ober- und Unterregisseur und zugleich Agent sein wird, wird er darin die beste Bürgschaft besitzen, daß es mit seinem Geschäfte gut bestellt ist. Wir setzen dabei voraus, daß die Engagements der HH. Matras und Jungwirth, der Damen Vanini, Renner u. A. für die Singspielhalle Ergebnisse seiner persönlichen Ueberzeugung gewesen sind, was in jedem Falle für seine Urtheilsfähigkeit spräche. Statt vieles Anderen, das zu berühren sich wohl noch Gelegenheit finden wird, wollen wir nur noch zwei Punkte der Aufmerksamkeit des Hrn. Zukunftsdirektors empfehlen. Einmal lasse er sich kein Mitglied, und sei es auch die bedeutendste Zugkraft, über den Kopf wachsen, um nicht in die Gefahr zu kommen, oft seine besten Intentionen durch die Launenhaftigkeit einer verhätschelten Soubrette oder eines urlaubsüchtigen Komikers gekreuzt zu sehen. Und zweitens suche er den bisher zwar allgemein geübten, aber deshalb um nichts mehr zu billigenden Mißbrauch zu vermeiden, wenn sich einmal ein Zugstück gefunden hat, dasselbe so lang in unmittelbar auf einander folgenden Aufführungen herunterspielen zu lassen, bis der Neugier auch des letzten Schaulustigen Genüge geleistet ist und das Opus mit vollkommener Seelenruhe dem Staube des Archivs übergeben werden kann. Woher soll den in einem solchen „glücklichen Wurfe" beschäftigten Darstellern die Kraft und Lust kommen, ihren Rollen, die sie durch Monate lang Tag für Tag herunterrezitiren müssen, noch Leben einzuhauchen und Farbe zu geben? Und was sollen während dieser Zeit die darin Nichtbeschäftigten thun? Und wie soll durch solches Gebahren Frische in ein Repertoir kommen, ein Publikum angezogen werden?

Weit entfernt, hiemit auf alle oder auch nur auf den größeren Theil der drohenden Klippen hingewiesen zu haben, wiederholen wir vielmehr, daß wir im voraus auf eine Vollständigkeit, die innerhalb eines einzigen Artikels ohnehin nicht möglich ist, verzichteten und nur fragmentarisch Einiges von dem, was für den Augenblick zunächst liegt, zur Sprache bringen wollten. Es soll uns freuen, falls wir sehen werden, daß der neue Direktor der Josefstädter Bühne nicht auf den Bahnen der alten einhergeht. Und hiemit Glück auf!

Statistische Uebersicht.

Vom 1. Oktober 1864 bis 19. August 1865 fanden im Josefstädter 200, im Thaliatheater 72, also im Ganzen 272 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden in beiden Theatern zusammen, 78 Stücke, darunter 32, welche nicht den ganzen Abend ausfüllten. Bloß in der Josefstadt kamen 30, bloß im Thaliatheater 40 Stücke zur Aufführung. Außerdem fanden in der Josefstadt 8 Maskenbälle, im Thaliatheater an 32 Abenden Produktionen des Eskamoteurs Sigmund Epstein in der Eskamotir- und Bauchredekunst statt.

Die aufgeführten Stücke theilen sich in folgende Klassen:

Große Possen und Charakterbilder	13	neue,	19	alte,
Große Schau- und Trauerspiele	—	„	14	„
Kleine Schau- u. Lustspiele u. Possen	—	„	25	„
Intermezzi	—	„	2	„
Ballette und Tänze . . .	5	„	—	„

In der Josefstadt wurden aufgeführt:

Neue Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen *): „Drei Nächte" (40 Mal) — „Die Abbrandlerin" (24 Mal) — *„Die Räuberbraut" (17 Mal) — „Das Soldatenkind" — *„Wiener und Mexikaner" (je 14 Mal) — „Die Regentrude und das Feuerwichtel" (10 Mal) — „Das Drama im Cirkus" (6 Mal) — „Das Herz hat Recht" (5 Mal) — „Ein Sohn aus dem Volke" (4 Mal) — „Franz Müller" — „Die Amsel" (je 3 Mal).

Aeltere Stücke.

Possen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „La Pommerais" (11 Mal) — „Lokalsängerin und Postillon" (8 Mal) — *„Lumpazivagabundus" (5 Mal) — *„Doktor Faust's Hauskäppchen" — „Die beiden Grafel" — „Die rothe Liesel" (je 3 Mal) — „Der Verschwender" — „Die Teufelsmühle am Wiener Berge" (je 2 Mal) — „Zwei Mann von Heß" — „Pfeffer-Röserl" — „Einen

*) Die mit * bezeichneten Stücke kamen auch im Thaliatheater zur Aufführung.

Jux will er ſich machen" — „Almenrauſch und Edelweiß" (je 1 Mal).

Schau- und Trauerſpiele, welche den Abend ausfüllten: * „Der Graf von Montechriſto" (4 Mal) — „Das Käthchen von Heilbroun" — „Der Müller und ſein Kind" — * „Gaugraf Philipp, genannt der Wilde, und Hinko der Freiknecht" — * „Der Glöckner von Notre-Dame" (je 3 Mal) — „Die Schule des Lebens" — „Die Scharfenecker" — „Die Räuber" — „Drei Tage aus dem Leben eines Spielers" (je 2 Mal) — „Der Vater der Debütantin" (1 Mal).

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Der verſiegelte Bürgermeiſter" (4 Mal) — „Mitten in der Nacht" — „Der Zweikampf im Schubladkaſten" — * „Gebiſſen" (je 2 Mal) — „Des Uhrmachers Hut" (1 Mal).

Im Thalia-Theater allein wurden aufgeführt:

Neue Stücke.

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Ein Wiener Vergnügungszug nach Konſtantinopel, Jeruſalem, Neapel, Venedig" (7 Mal) — „Eduard und Kunigunde" (4 Mal).

Ballette und Tänze: „Phantaſie à la Donato" (5 Mal) — „Szegedi Cſárdás" (2 Mal) — „Hongroiſe" — „Peſter Walzer" — „Die arme Schneiderfamilie" (je 1 Mal).

Alte Stücke.

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Die Höhle Soncha" (3 Mal) — „Hutmacher und Strumpfwirker" — „Der Viehhändler aus Oberöſterreich" — „Zweiter Theil des Lumpazivagabundus" — „Staberl's Reiſeabenteuer" — „Eulenſpiegel" — „Zwölf Uhr" (je 1 Mal).

Schau- und Trauerſpiele, welche den Abend ausfüllten: „Die Kreuzfahrer" — (2 Mal) „Deborah" — „Die Räuber auf Maria-Kulm" — „Die Drachenhöhle bei Röthelſtein" (je 1 Mal).

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllten: „Dos Rendezvous" (7 Mal) — „Der Witwer" (6 Mal) — „Kurmärker und Pikarde" (5 Mal) — „Dir wie mir" — „Nach zehn Uhr" — „Er iſt nicht eiferſüchtig" (je 4 Mal) — „Sachſen in Preußen" (3 Mal) — „Des Friſeurs letztes Stündlein" — „Hans und Hanne" — „Drei Jahrln nach dem letzten Fenſterln" — „Aurora Veilchenduft" (je 2 Mal) — „Glückliche Flitterwochen" — „Ein gebildeter Hausknecht" — „Er will nicht ſterben" — „Die lebendig todten Eheleute" — „'s letzte Fenſterln" — „Pietſch im Verhör" — „Die barmherzige Schweſter" — „Die Vorleſung bei der Hausmeiſterin" — „Eulenſpiegel als Schnipſer" (je 1 Mal).

Intermezzi: „Toſtl" — „Ich möchte wohl ein Mann ſein" (je 1 Mal).

Wohlthätigkeits-Akademien fanden drei ſtatt: eine vom Hrn. Baron von Klesheim, eine zum Beſten des Orcheſter-Perſonales, eine des Chor- und Dienſtperſonales der Bühne veranſtoltet.

Gäſte: Die Damen: Frl. Gallmeyer, Frl. Hellborn, Fr. Purkholzer, Frl. Steiner vom Hoftheater zu Hannover, Frl. Betti Weiß; die Herren: Bauer, Mayer, Improviſator Hermann, Gymnaſtiker Meergarté, Magiker Sigmund Epſtein und die Akrobaten-Geſellſchaft des Beni-Zoug-Zoug.

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von Karl v. Bruyck.

II.

v. Br. — Bereits längere Zeit als ein Dezennium iſt verfloſſen, ſeit die Bach-Geſellſchaft unter den Auſpizien der Hrn. Härtel in Leipzig begonnen hat, die Werke des in manchem Betracht größten Komponiſten, welchen Deutſchland hervorgebracht, in einer Geſammt-Ausgabe, welche zugleich eine wahre Pracht-Ausgabe genannt zu werden verdient, zunächſt der deutſchen Nation zu übermitteln und dadurch nicht nur dieſem außerordentlichen Genius den ihm gebührenden Tribut in einer Weiſe zu zollen, wie es allein erſt in unſerem Jahrhunderte möglich wurde, ſondern auch ſich ſelbſt ein ehrendes Denkmal zu ſetzen und die Nation, insbeſondere die Freunde und Kenner der Kunſt überhaupt, um ein Gut von wahrhaft unſchätzbarem Werth zu bereichern, welches man nun, ſo weit dies irgend zu erreichen ſteht, vor aller Unbill der Zeit geſichert betrachten kann.

Ganz kürzlich ist bereits der dreizehnte Band dieser großartigen Sammlung ausgegeben worden, und da ihrer in diesen Blättern bisher noch nicht gedacht worden ist, so wollen wir es unternehmen, ihren Lesern über den Inhalt derselben im Umriß Bericht zu erstatten.

Heute noch etwas zum Ruhme des Riesen-Tonmeisters des 18. Jahrhundertes beibringen zu wollen, hieße zwar Zeit und Athem verschwenden; denn wo nur irgend der Kunst eine geweihte Stätte gebaut ist, da wird er ja — wenigstens in deutschen Landen — mit tausendfacher Zunge geehrt und gepriesen, ob zwar ihn nach seiner ganzen Größe, nach dem vollen Umfang seines Geistes und Vermögens zu erkennen und auszumessen immer nur das Vorrecht derjenigen bleiben wird, die mit jener Liebe zur Kunst, welche allein ausdauernde Vertiefung in ihre Objekte zu erzeugen vermag, gar mannigfache, nicht ganz gemeine Kenntnisse und Fertigkeiten besitzen, ohne welche es unmöglich bleibt, in die innerste Werkstätte jenes (wie freilich mehr oder minder jedes) Künstlers einzudringen und sich ihres Vollgenusses dauernd zu erfreuen. Wären nun diese Blätter blos Lesern letzterer Art gewidmet, so würden wir unsere kleine Mühe verschwenden, denn diese wissen längst Alles, was wir über den Gegenstand, welchen wir zum Objekt dieser Zeilen gewählt haben, irgend sagen könnten. Allein das größere Publikum, an welches sich diese Mittheilungen wenden, ist noch weit entfernt und muß es wohl sein, eine, ich will nicht sagen erschöpfende, sondern nur annähernd angemessene Vorstellung von dem Umfang des Bach'schen Genius zu besitzen. Sind es doch auch erst dreißig bis vierzig Jahre her, seit die unermeßlichen Schätze, welche derselbe aus unergründlicher Tiefe zu Tage gefördert hat, in dem allgemeinen Musikleben wieder flüßig wurden; ja kaum dürfen wir sagen „wieder", denn über hundert Jahre waren dieselben fast nur den Musikgelehrten bekannt, und wie groß ist die Zahl derjenigen anzuschlagen, welche von ihnen, da der große Meister selbst noch lebte, Kenntniß erhielten, so daß wir in Wahrheit sagen können, dieselben seien erst in unseren, d. h. in jüngstvergangenen Tagen im allgemeinen Bewußtsein lebendig geworden. Nun ist zwar, was früher fast die Regel war, bereits, wie wir glauben annehmen zu dürfen, zur seltenen Ausnahme geworden, daß man nämlich mit dem Namen Bach zunächst und zumeist die Vorstellung eines steifen Kontrapunktisten und Fugen-Virtuosen verbinden zu müssen glaubt. Das Gefühl, daß Bach'sche Musik (in ihrer Vollgewalt) dem Feuer gleicht, das aus Felsen hervorbricht, wie sich Marx einmal vortrefflich ausdrückt, muß sich eines Jeden bemächtigen, der auch nur die beiden großen Passionsmusiken hört und für solche Schöpfungen ein Organ besitzt, und wer das „wohltemperirte Klavier" wahrhaft kennt, der weiß auch, welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen Bach'schen Fugen (den unter dem Einfluß der Inspiration erzeugten wenigstens) und den Fugen bloßer Kontrapunktisten besteht. Also die Vorstellung von Bach als einem gewaltigen musikolischen Mechanikus wird wohl überhaupt nur selten mehr noch anzutreffen sein, ob es zwar gleich richtig bleibt, daß unter allen Vermögen Bach's allerdings das kombinatorische dasjenige ist, welches unser höchstes Erstaunen hervorruft und worin er unter denjenigen, welche man gemeiniglich als die Großmeister der neueren Kunst (welche Bach, indem er die ältere abschließt, gleichsam eröffnet) zu bezeichnen pflegt, ganz einzig, unerreicht, unerreichbar, unnahbar dasteht.

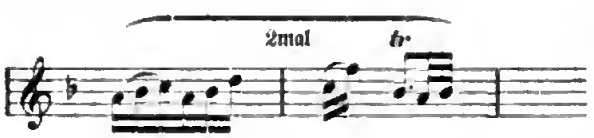
Aber immer doch möchte bei den Meisten noch die Vorstellung Bach's mit der Vorstellung des Erhabenen, Tiefernsten, Majestätischen unzertrennlich verbunden erscheinen, und allerdings werden wir abermals nicht leugnen, daß in einem Gesammtbilde des wunderbaren Künstlers diese Seite seines Wesens neben jener des erstaunlichsten aller Techniker immer am entschiedensten hervortreten wird. Aber daß dieser Meister des Erhabenen, Gewaltigen, Erschütternden zugleich ein höchst genialer Humorist und fast ein ebenso großer Meister im Lieblichen, Zarten, Heiter-Anmuthigen, Graziösen sei, daß er, der erst als Gigant einherschritt, das Haupt in Ungewitter gehüllt, Felsblöcke vor sich herwälzend und schleudernd, nun in zauberhafter Verwandlung als ein harmloses Kind erscheint, mit Blumen und bunten Bändern spielend, das vermuthen noch immer gar Manche nicht, die gleichwohl den Genius und die Kraft dieses Geistes erkennen, und doch ist es so, wie wir dies, dem Wunderlaufe Bach'scher Tonschöpfungen eine Weile folgend, oft genug hervorzuheben Anlaß finden werden.

So viel ist gewiß: kaum stellt sich unserem Blicke die Myriadenwelt der Gestirne unendlicher und gewaltiger vor, als sich die Unermeßlichkeit Bach'scher Kunst dem Auge des Forschers enthüllt. Und so wollen wir denn in die Hallen des Tempels eintreten, welchen das so schöne, überaus verdienstliche Bemühen trefflicher Männer dem gewaltigsten musikalischen Genius des 18. Jahrhunderts errichtet hat.

Digitized by Google

In der That, dieſe Hallen, durch welche man uns in den Tempel Bach'ſcher Kunſt eintreten läßt, ſind wahre Prachthallen von blendender Herrlichkeit, die uns ſogleich verkünden, daß wir uns in dem Palaſt eines Souverains von Gottes Gnaden befinden.

Es ſind Kirchenkantaten, welche die Sammlung eröffnen, zwanzig in zwei Bänden, und die Wahl macht dem Geſchmack, wie der Einſicht der Herausgeber alle Ehre; denn, da Bach allerdings mit dem ſchwerwiegendſten Theil ſeiner Werke im Dienſte der Kirche (jedoch im höchſten, idealſten Sinne) ſtand, ſo gebührt es ſich, ihn zu allererſt mit Werken auftreten zu laſſen, welche dieſer Sphäre angehören. Und welche Werke! Wir ſagen nicht zu viel, wenn wir dieſe Kantaten, zumal die erſten acht des erſten Bandes, Gebilden vergleichen aus reinem Diamant errichtet, deren funkelndes Blitzen ſchon weithin verkündet, daß hier der Sitz eines höchſten Herrſchers ſei. Gleich die erſte Kantate: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern" iſt in ihrer himmliſchen, einen wahrhaft paradieſiſchen Frieden athmenden Lieblichkeit — ſo manchen Darſtellungen der heiligen Familie durch die altitalieniſchen Maler, beſonders Rafael vergleichbar — wohl eine der allgemein bekannteſten. Der Paſtorakton ihres erſten Chorſatzes iſt häufig nachgeahmt worden und könnte Berlioz bei ſeinem bekannten Verſuche als Vorbild vorgeſchwebt haben. Wunderbar ſchön erſcheint uns auch die Tenor-Arie in F-dur mit ihrem echt Bach'ſchen Motiv:



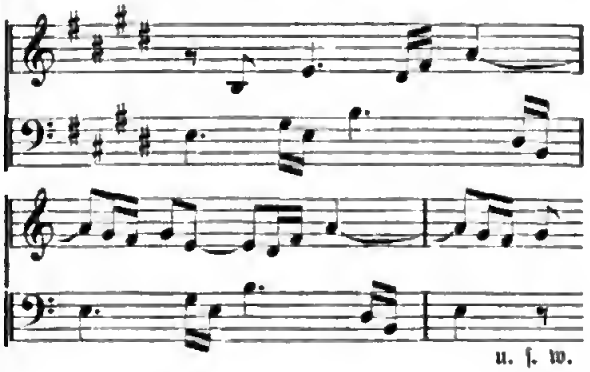
Und als einen beſonders merkwürdigen Zug heben wir noch hervor die Begleitung des Chorals, mit welchem jede dieſer Kantaten ſchließt, durch das zweite Horn, namentlich zu dem „Amen" des zweiten Theils.

Mit einem wuchtigen, von düſterem Ernſt getragenen fugirten Chorſatz beginnt die zweite Kantate: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein." Wie die erſte in dem heiteren F-dur, ſo ſteht ſie in dem ernſten, tief dunkeln D-moll, doch ſchließt ihr Choral mit dem Dur-Dreiklang. Als ein Beiſpiel des ſo häufigen Gebrauches, welchen Bach von der Chromatik macht, oder zu welchem ihn vielmehr die impetuoſe Energie ſeiner Empfindung treibt, finden wir hier in der überhaupt prachtvollen Tenor-Arie die Stelle:

Und ſo hoch, auf einer ſo reinen, idealen Höhe ſteht die Bach'ſche Kunſt, daß ſie uns in den meiſten, wenn auch nicht in allen Fällen, die oft ſo kraſſen Ausmalungen des Textes, die uns ſonſt wohl beſchwerlich fallen würden, ganz vergeſſen und überſehen läßt, wie deren eine das erſte Recitativ dieſer Kantate bietet, wenn es heißt:

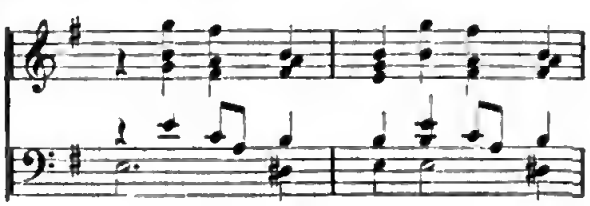
Die thörichte Vernunft iſt ihr Kompaß,
Sie gleichen denen todten Gräbern,
Die, ob ſie zwar von außen ſchön,
Nur Stank und Moder in ſich faſſen,
Und lauter Unfloth ſehen laſſen.

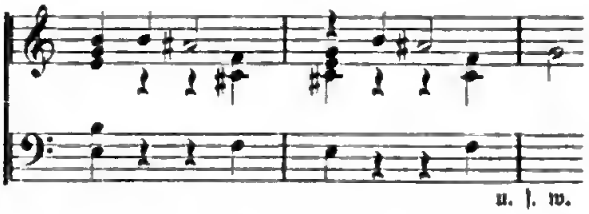
Zauberhaft ſchön iſt wieder die nächſte, dritte ſtill und ſanft gehaltene, in A-dur ſtehende Kantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid". Von dem herrlichen Duett in E-dur zitiren wir nur den Anfang:



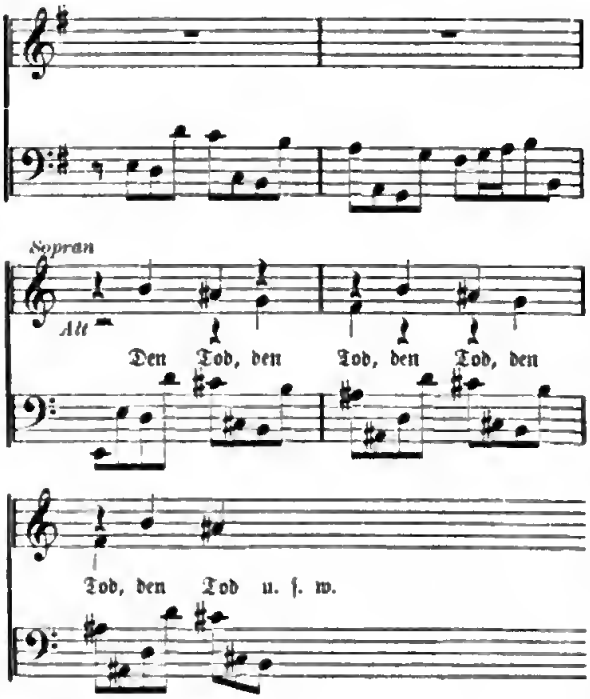
Wie ſich das wiegt und ſchwingt in ſeliger Wonne! In der originellen Baß-Arie dieſes Stückes ſehe man noch insbeſondere die draſtiſche Ausmalung, zu welcher Bach die Vorſtellung des „Freudenhimmels" verlockt. Wir werden noch einige Fälle dieſer Art, wie man deren aus den Paſſionsmuſiken allgemein kennt, bemerken.

Nicht enthalten können wir uns von der überſchwenglich grandioſen vierten Kantate: „Chriſt lag in Todesbanden" den wunderbaren Eingang der Inſtrumentaleinleitung zu zitiren:

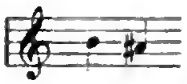




und den ihm korreſpondirenden Eingang des Duettes zwiſchen Sopran und Alt („Den Tod Niemand zwingen kunnt"):



Dieſes Motiv:



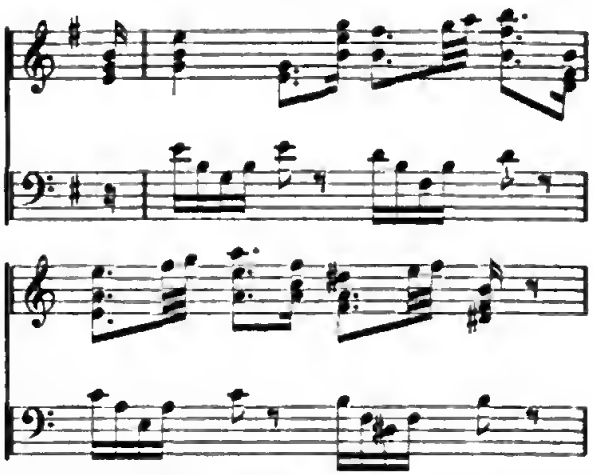
wirkt durch die ganze Kantate hindurch, ſo auch in dem vor allem ganz unglaublich gewaltigen Alleluja, mit welchem der erſte Vers wie in einem wahren Feuerregen ſchließt. Man ſehe und höre nur dieſe zwiſchen der erſten und zweiten Violine wechſelnden Oktavenſprünge auf dem Höhenpunkte der Steigerung in den vorvorletzten vier Takten. Welche Gewalt und Energie! Und wo möglich noch bewunderungswürdiger erſcheint uns der Schluß des vierten Verſes von der Stelle an: „wo ein Tod den anderen fraß" bis zu dem Halleluja, welches jede der vier Chorſtimmen in anderer und jede in höchſt bedeutſamer Weiſe zum Ausdrucke bringt.

In der fünften Kantate: „Wo ſoll ich fliehen hin?" bewundern wir beſonders das feurig einherbrauſende, wie Alles mit unendlicher Kunſt gearbeitete erſte Allegro in G-moll. Wie der Mond ruhig und ſtill durch das Sternengewimmel, ſo ſchreitet hier der Sopran mit dem cantus firmus majeſtätiſch und feſt durch das Gewimmel der übrigen Stimmen. Die unglaubliche Meiſterſchaft Bach's in dieſem Punkte iſt ohnedieß bekannt genug.

Der Anfang der ſechſten Kantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden":

erinnert ſogleich — wie denn dieſes Motiv überhaupt bei Bach häufig vorkommt — an den Schlußchor der Paſſion.

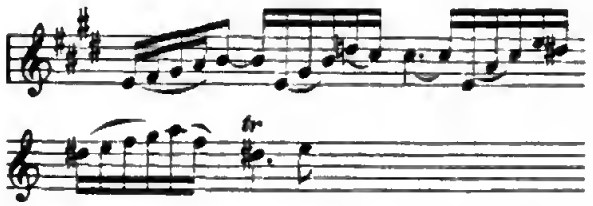
So wie von den großen Meiſtern allen, ſo gilt auch von Bach insbeſondere das ex ungue leonem. So wie er nur beginnt, — in den Werken nämlich, wo er ganz er ſelbſt iſt, mit ungetheilten Kräften wirkt, — empfängt man ſogleich das Vollgefühl der Atmoſphäre, in die man getreten iſt. So denn auch in der nächſtfolgenden ſiebenten Kantate: „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam", welche in einer Inſtrumentaleinleitung alſo anhebt:



Herrlich tritt dann jenes Motiv des erſten Taktes im 9., 10. und 11. Takte und ſpäter wiederholt in gleicher Weiſe auf. Auch in dieſem Stücke ſpielt der cantus firmus wieder eine bewunderungswürdige Rolle.

Aber ſphärenhafter klingt uns in dieſem Bande nichts entgegen (und ſelbſt Göthe bemerkt einmal: Bach'ſche Muſik klänge wie Geſang der himmliſchen Geiſter), als das erſte Stück der achten Kantate. Wer immer dieſe wunderbaren Werke (von denen man wahr-

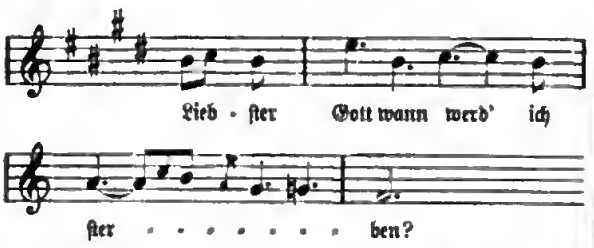
lich ſagen könnte, wie von den Werken der Schöpfung überhaupt, von denen es im „Fauſt“ heißt: Sie ſind herrlich wie am erſten Tage) nie noch weder mit Augen geſehen, noch mit Ohren gehört hat, der ſetze ſich ein Bild jenes Stückes aus folgenden Momenten zuſammen. Die erſte Oboë d'amore beginnt mit folgenden melodiſchen Gängen:



In der Mitte des erſten Taktes fällt die zweite Oboë d'amore ein und ahmt den Gang der erſten in der Unterdominante nach. Die beiden Violinen und die Viola begleiten pizzicato in wogenden Triolengängen:

Der Baß markirt Anfang und Mitte des Taktes mit gehaltenen Viertelnoten (𝅗𝅥). Von der Mitte des zweiten Taktes aber bis zur Mitte des dritten — und dann ſpäter immer in gleichen Intervallen — läßt ſich ein Flauto traverso vernehmen mit der Figur:

Und nun hat man bereits alle Elemente beiſammen, aus welchen dieſes wunderbare Stück geſarmt iſt, indem es in dieſem ruhigen Gleichmaße (durch zwölf Seiten der Partitur) ſo fortfließt. Im dreizehnten Takte fällt der Geſang (Sopran) ein mit der gar ſchönen, rührenden Melodie:



Der Baß folgt imitatoriſch nach. Das Stück iſt aber überwiegend ein Inſtrumentalgemälde, denn nach wenigen Takten verſtummt der Geſang immer wieder (ſelbſt mit völliger Unterbrechung des natürlich zuſammengehörigen Textes) und läßt dem freien Inſtrumentenſpiele Raum. Zu erwähnen iſt nur noch ein Zug in dieſem Gemälde und das iſt das Wechſeln der oben angegebenen Flötenfigur mit der folgenden:

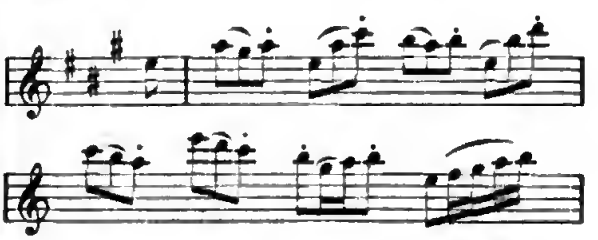
Und all dieſer ſtrahlende Glanz, dieſe Aether-Herrlichkeit, iſt ausgebreitet über den Text:

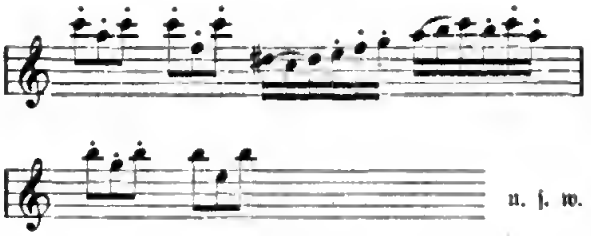
„Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben?
Meine Zeit läuft immer hin,
Und des alten Adam Erben,
Unter denen ich auch bin,
Haben dieß zum Vatertheil,
Daß ſie eine kleine Weil
Arm und elend ſein auf Erden
Und dann ſelber Erde werden“.

Welch einen Blick läßt uns nun allein dieſes Stück in die ruhige, abgrundtiefe, aber von Sonnenklarheit erfüllte Seele des Künſtlers werfen, der ſich in ſeinem Sein durchaus über Zeit und Ewigkeit erhaben, über alle Schranken des Erdendaſeins hinausgehaben fühlt!

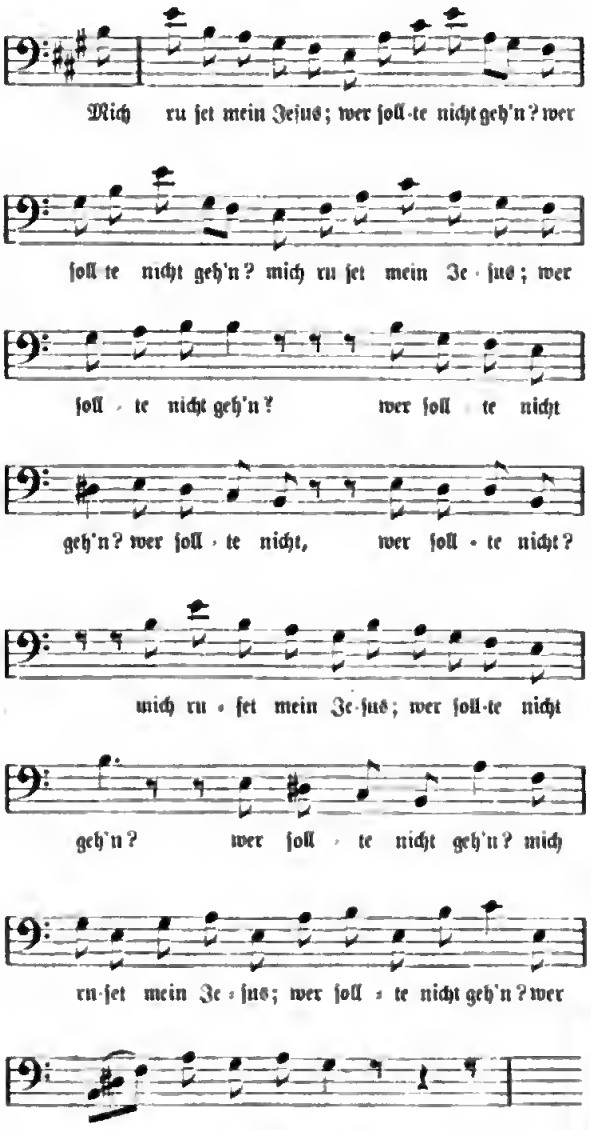
Ausnehmend ſchön iſt auch die folgende, von einer Oboë d'amore und dem Continuo begleitete Tenor-Arie in Cis-moll, „Was willſt du dich mein Geiſt entſetzen?“ von welcher wir nur die faſt das ganze Stück hindurch gleichbleibende Baß-Begleitung bemerken wollen:

Doch können wir von dieſem Stücke, in welchem ſich Bach als von religiöſem Geiſt inſpirirter Sänger ſelbſt überbieten zu wollen ſchien, nicht ſcheiden, ohne noch der herrlichen Baß-Arie zu gedenken, die es enthält. Man höre den Anfang der Inſtrumentaleinleitung:

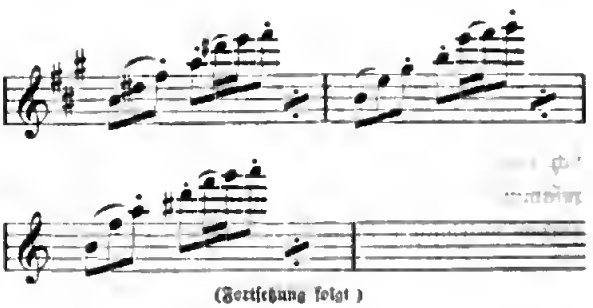




welchem der ſpäter eintretende Geſang: „Doch weichet ihr tollen, vergeblichen Sorgen“ nachgebildet iſt, dann die durchaus merkwürdige, in jedem Zug einen Kommentar herausfordernde Geſangſtelle:



Und dazu vom 4. bis 7. Takte die wunderſam einher hüpfende Begleitung des Flauto traverso:



(Fortſetzung folgt.)

Ein Wort zur Selbſtvertheidigung.

Von A. Dulk.

Die „Recenſionen“ haben in Nr. 28 und 34 d. J. die Beſprechung zweier Werke von mir durch „einen der kompetenteſten jüngeren Kritiker Deutſchlands“ mit ſtrenger Unparteilichkeit wiedergegeben; ſie werden, hoffe ich, mit derſelben Unparteilichkeit auch einigen ſachlichen Bemerkungen Raum geben, welche nicht zurückzuhalten mir die Achtung vor dem angeſehenen Leſerkreiſe der „Recenſionen“ zu einer Pflicht der äſthetiſchen Gewiſſens macht.

Der geehrte Kritiker, der ſelbſt erwähnt, daß ich von der Volksbühne die Befriedigung der höchſten äſthetiſchen Anſprüche verlange, „vermuthet“ S. 534 trotzdem, daß ich „nicht eine Bühne für das Volk, wo trefflich geſpielt wird“, meine, „ſondern eine Bühne, wo das Volk mitſpielt“. Dieſes auffallende Mißverſtehen gewinnt nicht an Verſtändlichkeit durch ſeine Begründung, welche darin beſteht, daß das Auftreten von vollen 100 Mann für eine Scene vorgeſchrieben ſei, die „in 3 Verſen abzumachen wäre“, *) obwohl ſie freilich gegen 70 Verſe enthält. „Es ſollen gewiß“, ſagt der Kritiker, „(nicht fingirte, ſondern vollgezählte) 100 Mann ſein, wenn der Zehnte ausdrücklicher Weiſe ein Fahnenbild zu tragen hat“. „Der Zehnte“ klingt wie eine Mißdeutung des Textes, welcher durchaus nichts beſagt, als daß die Soldaten 10 verhangene Fahnenbilder mit

*) Unter dieſen drei Verſen kann nur die ſtatiſtiſche Anzeige verſtanden werden wollen, daß Pilatus, römiſcher Statthalter zu Jeruſalem, heimlich bei Nacht Fahnen mit des Kaiſers Bildniß in die Stadt führen laſſe, um den Widerſtand der Juden gegen alle Zulaſſung bildlicher Gottheiten innerhalb ihrer Gemeinde gewaltſam zu brechen, nicht aus religiöſen, ſondern aus despotiſchen Gründen. Die dem Dichter nöthige geſtaltende Charakteriſtik fände ſelbſtverſtändlich in dieſen drei vollen Verſen (?) keinen Zugang.

ſich führen. Daß nun Pilatus 10 Feldſtandarten keiner geringeren taktiſchen Größe als einer „Centurie“ 100 Soldaten anvertrauen konnte, ſcheint ſelbſtverſtändlich, unbegreiflich aber, warum dieſe Centurie nicht gleich den Armeen und Schlachthaufen in Shakeſpeare's Stücken von einer geringeren, nach Raum und Vermögen paſſenden Anzahl dargeſtellt werden ſollte. *) Der auf jene Vermuthung weiter gebaute Spott über Falſtaffiaden, die Meinung, daß der obere Befehlshaber Flavius mindeſtens eine Kohorte (c. 500 M.) mit ſich bringen müſſe, um uns zufrieden zu ſtellen, trifft alſo nicht das Stück.

Der geehrte Kritiker findet ferner das Drama belehrend für die Maſſe, doch eben dadurch äſthetiſch zu niedrig geſtellt. Hier darf an Leſſing's „Nathan“ erinnert werden. Die Belehrung der Kunſt iſt die Erhebung. Auch das in Rede ſtehende Drama will nicht wie die Wiſſenſchaft belehren; es will vielmehr da, wo die unbekümmert negirende Wiſſenſchaft uns den Halt entzieht, um dem tiefſten, dem religiöſen Bedürfniſſe innerhalb des Chriſtenthums genügen zu können, das Bild des errettenden und erlöſenden Geiſtes aus dem rein menſchlichen, in uns Allen wirkenden Weſen aufbauen, und das des hiſtoriſchen Chriſtus beraubte Herz den Geiſt der Menſchheit lieben und nach ihm ſtreben lehren, der Kern und Wahrheit jenes leiblichen Chriſt's iſt. — Solche Erhebung iſt dem geehrten Kritiker mit der Idee des Drama's ſelbſt völlig verloren gegangen. Denn, daß er von der ausgeführten Idee desſelben keine Notiz genommen, dies zeigt theils die Darlegung ſeines religiöſen Standpunktes, theils die nur an Einzelnheiten haftende Kritik.

Zuerſt von dem letzterwähnten Punkte. Dem geehrten Kritiker iſt Jeſus nur „flach, ein ſchwaches Geſchöpf, bemitleidenswürdig in ſeinen Quälereien, weit überſehen von Joſeph von Arimathäa, ein in ſich zerſpaltener Schwachmatikus“ u. ſ. f. Wenn man ſich nach der Begründung einer ſo entſchiedenen Meinung umſieht, ſo wird dieſe in der That (S. 535) verſprochen, aber es findet ſich kein Wort der Erklärung weiter für dieſe und ähnliche, betreffs der anderen Perſonen gegebenen Verſicherungen gänzlicher ideeller Nichtigkeit, als einzig der Abdruck einer Stelle aus der zweiten Handlung — was bei einer ſo ausgeführten, volle 10 Handlungen umfaſſenden Arbeit als ein kurzes, die Werthloſigkeit des Ganzen genügend bezeichnendes Gericht erſcheint. Indeſſen da dieſe Stelle gerade die größten Widerſprüche, die tiefſte Zerriſſenheit — wie ſie ſpäter nicht wiederkehren — in dem Jeſus des Drama's aufzeigt, ſo ſcheint der geehrte Kritiker wenigſtens dieſe flüchtige „Erhärtung des Geſagten“ glücklich gewählt zu haben. Allein in gradem Gegentheil hiezu muß ich die Stelle gut gewählt nennen, um die Größe und menſchliche Reinheit des Charakters Jeſu in's rechte Licht zu ſtellen — freilich für ein Auge nur, welches den ethiſch-äſthetiſchen Kern des Drama's überhaupt gefunden hat. Denn nach dem inneren Weſen des dramatiſchen Lebensbildes wird auch hier das, was menſchlich ſchwach, ungleich und extrem iſt, in Jeſus, nothwendig für die aus jenen Tiefen entſpringende und konſequent hervortretende Kraft, Reinheit und Größe, wie ſie allmählich bis zum Ende und ſteigend bis zur Verklärung in ihm anwachſen. Und hier komme ich auf den erſterwähnten Punkt: die religiöſe Anſchauung des geehrten Kritikers, welche ihn hinderte, rein und thatſächlich auf den Standpunkt der Dichtung einzugehen Er ſpricht dies in folgenden Worten aus:

„Wie ſchön, wie groß iſt, rein menſchlich betrachtet, das Bild, das uns die Bibel von Jeſus dem Chriſt entwirft. Wie verehrungswürdig göttlich, wie nur je die Alten ihre Götter gebildet haben, iſt Chriſtus durch Lehre, Poeſie, bildende Kunſt hingeſtellt worden“ u. ſ. w.

Wobei zu bemerken iſt, daß hier mit Unrecht ideale Schilderungen der bildenden Kunſt mit der vielmomentigen Lebensſchilderung der dramatiſchen Poeſie auf gleichen Fuß geſtellt werden. In der Bibel nun, wie in der chriſtlichen Kunſt iſt Jeſus nicht als reiner Menſch aufgefaßt, ſondern als Menſch und Gott, als eine Geſtalt, welche dieſe beiden Charaktere, obwohl einander widerſprechend, in ſich vereine und jeden von ihnen völlig beſitze, deren Natur daher von dem Widernatürlichen, dem Wunder, unzertrennlich iſt. *) Und für Solche, deren Logik noch unentwickelt genug iſt, um dieſes „Loch in der Natur“ nicht zu bemerken, oder um es als etwas für die ganze Geſtalt, deren untheilbare Seele es iſt, gleichwohl Unweſentliches anzuſehen — für Solche iſt „Jeſus der Chriſt“ nothwendig

*) Die Vergleichung mit den Maſſen des Ammergauer Paſſionsſpieles kann ich nicht beurtheilen, da ich weder dieſes noch ein anderes Paſſionsſpiel ſelbſt geſehen habe.

*) Wir wollen mit der frommen Phantaſie nicht rechten — aber anerkennen, indem wir nur auf die Halbmenſchgeſtalten der ägyptiſchen Tempel ſchauen, das ſchon von Allees der die fromme Phantaſie das Widernatürliche nicht ſcheute in der Darſtellung der Gottheit, vielmehr je kindlicher der Menſch war, um ſo kraſſer, weil um ſo unbefangener, es ſuchte als Steigerung über das Menſchliche hinaus'

nicht verſtändlich, und nothwendig eben ſo unſchön wie unverſtändlich. Sie wiſſen es nicht, daß die herrlichen Werke der chriſtlichen Kunſt, die außerhalb des Chriſtenthums nur ſchöne, leidende u. ſ. w. Menſchen darſtellen würden, uns Chriſten mit oder ohne deutliches Bewußtſein nur durch die Vorausſetzung der inneren vollkommenen Gottheit ſo gewaltig ergreifen oder rühren; und eben ſo wenig kennen ſie die reichliche Ausbeute von menſchlichen Schwächen aus den Evangelien ſelber, von der ich nichts reden kann; ſie werden, trotz des Willens „rein menſchlicher Betrachtung" es häßlich und unerlaubt finden, den Gottmenſchen in ſeinen „ſchwachen" Seiten menſchlich beim Worte nehmen zu wollen und hin und wieder einen in ſich zerſpaltenen Schwachmatikus aus ihm zu machen! Anders, wer ſich als Künſtler berufen fühlt, jenen Widerſpruch, jene Unnatur mitten im Ideale ſelbſt aufzuheben, nicht mit einem Theile des Menſchenweſens (mit frommer Phantaſie), ſondern mit deſſen Fülle und Einheit, alſo im Einklang vernünftiger Wahrheit die Gottheit anzubeten, ihre Spuren im Irdiſchen aufzuſuchen, ihre Erſcheinung im Menſchlichen darzuſtellen! Auch Michel Angelo hatte ſolche Gedanken! Rein und vollkommen wird in ſolcher Darſtellung das Geſetz des Menſchlichen und ſeine logiſche Konſequenz herrſchen müſſen. Auch die kühnſte Bildung der Phantaſie, auch die glühendſte Erhebung des Herzens wird, wie die feinſte Ausführung des Verſtandes, das ihnen allen gemeinſame Lebensmaß der Vernunft niemals verneinen noch verachten dürfen, ſie werden ſämmtlich und ſtät im Einklang des Menſchlichen bleiben ſollen und nirgend mehr als Menſchliches ſein wollen!

Sehen wir in dieſem Sinne die mitgetheilte Wüſtenſcene der Verſuchung an. Der Verſucher — der nach dem geehrten Kritiker in Geſtalt eines ſehr wilden Zeloten hätte erſcheinen können — erſcheint nur als die innere Stimme eines tieferregten, tief zerriſſenen, aber für das Idealſte begabten Menſchenweſens. Die Erkenntniß des unerſaßt über dem jüdiſchen Ritus thronenden unſichtbaren Gottes hat den nach innen gewendeten Jüngling in Zwieſpalt mit der Welt gebracht; die ſittliche Empörung über die allſeitige Herrſchaft der Heuchelei hat ihn erbittert — aber nach Art großer Seelen, zumeiſt gegen ſich ſelbſt — gegen ſeine Unmacht und Unfähigkeit zu helfen. Sein Selbſt iſt ihm unerträglich geworden — darum iſt er in der Wüſte. Da naht der Täufer, der dieſe Wüſte bewohnt, Nachts ohne ihn zu ſehen, und beginnt in derſelben muthloſen larmoyanten Weiſe zu Jehova um Errettung zu rufen, wie es die Beſſeren im Volke wohl Alle thun mochten, und die Kraft ſteht auf in Jeſus, die Beſinnung, daß der Menſch ſtatt zu jammern erſt ſein Leben einzuſetzen habe. Dies verkündet er Johannes und indem er es thut, ergreift ihn die Bewegung, wie Zeit, Ort und Nationalität es bedingen, in der Weiſe der Inſpiration — einer Offenbarung Jehovah's. Johannes erliegt — gleichfalls nach nationaler Art — ſofort gläubig unter dieſer Offenbarung, und eben hiedurch wieder wächſt die Erregung mächtig in Jeſus bis zur Hallucination, ſo daß Johannes mit dem empfangenen Beruf, die Zukunft des Meſſias zu predigen, Jeſus aber mit der in nie erlebter Deutlichkeit gemachten Erfahrung einer inneren ſelbſtredenden geiſtigen Macht in ihm aus der Scene hervorgeht. Ruhelos treibt ihn nun dieſe Erfahrung umher —; er will ſie probiren (verſuchen), dieſe Wunderkraft . .; er will da ihn hungert, Stein in Brod wandeln . . . aber geheime Scheu vor Gottloſigkeit, inneres Zagen vor ſeiner Unmacht, ſie laſſen ihn den Verſuch nicht vollenden. — Nur um ſo wilder ergreift ihn dafür die Verſuchung auf's neue . . . Alles. Alles liegt ja in der Entſcheidung, ob die bewußt-unbewußte Wundermacht wirklich in ihm ſei — er will ſein Leben daran ſetzen, die Luft muß ihn tragen — hat doch der Geiſt für ihn die Natur der Luft (Joh. 3, 8) und fühlt er ſich doch faſt ſchwebend und unkörperlich in der gewaltigen Aufregung. Von der Klippe will er hinabſchreiten — da überkommt ihn ein plötzlicher Sturm der Elemente wie eine innere Kriſis, die ihn niederwirft, ihn demüthig, nüchtern, fromm, ohne Herausforderung vertrauend macht. Immer mehr nun genügt ſeinem Bewußtſein das Selbſtgefühl des Geiſtes, der in ihm iſt, immer ſicherer wird er der Erkenntniß- und Gedanken-Macht als der wahrhaftigen offenbaren Stimme Jehovah's, des unſichtbaren, die ihn erwählt hat. Aber nicht mit einem Schlag iſt der Verſucher überwunden; die Blendung durch das Licht des inneren Geiſtes kehrt in der Form des Hochmuths, des Ehrgeizes wieder, unter dem lockenden Bilde der Nachtfülle, welche die Verkündigung des neuen geiſtigen Gottes, die er nun als Beruf auf ſich nimmt, ihm bringen muß (dritte Verſuchung). Iſt dies Alles nicht rein menſchlich, und doch die innere Geſchichte unſeres bibliſchen Chriſtus? Ja, ferne davon, zu leugnen, wie gar menſchlich dieſer Jeſus des Drama's überall gehalten ſei, erwähne ich, daß jenes Uebermaß des ſelbſtherrlich (Jehovah ſelbſt) ſich fühlenden Geiſtes auch jetzt nur vorläufig und mehr oberflächlich beſiegt worden iſt, daß es, Jeſu unbewußt,

Digitized by Google

theilweiſe zurückkehrt, die kühnſten großartigſten Thaten ſeines Lebens und ſeiner Lehre durchſetzt und erſt in der 9. (Himmelfahrt-) Handlung ihm als ſolches bewußt, von ihm wahrhaft überſchaut und durch Demuth beſiegt wird — eine Erkenntniß, die dann zu ſeiner Verklärung wird.

Aber dieſes erhabene, großartig reformirende Weſen Jeſu iſt für den geehrten Kritiker überhaupt hier nicht vorhanden; es ſcheint, daß er es dem Drama nicht zurechnen, es in dem Drama überſehen wolle, weil es, oder ſo weit es ſchon durch die Bibel gegeben iſt. Das hieße dann freilich nicht, das Drama aus äſthetiſchem Geſichtspunkte beurtheilen. Wenn nun aber ein ſolcher durchaus menſchlicher Gottesbote in der vorliegenden (dramatiſchen) Handlung im Stande iſt, die chriſtliche Religion zu ſtiften, ohne daß der Kritiker innere Widerſprüche dieſer Handlung nachzuweiſen vermag, wenn der Jeſus des Drama's alle höchſten Wahrheiten der Evangelien aus ſeiner Individualität, ſo wie aus ſeinen natürlichen Verhältniſſen zu entwickeln, alle Thaten (mit Ausnahme der Todteuerweckung) und alle Schickſale des überlieferten Chriſtus zu ſchaffen oder zu erleben vermag, ebenſo vermöge ſeiner Schwachheit wie vermöge ſeiner Idealität — nun, dann hat der geehrte Kritiker die Verſicherungen, daß dieſer Jeſus nur flach und ſchwach ſei, daß er fernabliege von dem Weſen eines tiefen wahrhaft reformirenden Geiſtes, und nur Achſelzucken errege, dieſe Urtheile hat er dann nicht aus dem äſthetiſchen Organismus des Drama's geſchöpft; ſie gelten vielmehr dieſem Jeſus mit demſelben Rechte, mit welchem die mitlebenden Juden ähnliche Urtheile auf den damals wandelnden Jeſus gehäuft zu haben ſcheinen, weil die eine Seite ſeines menſchlichen Weſens, die der Kritiker den Schwachmatikus nennt, ſie für die andere organiſch daraus hervorgehende Seite, für ſeine gottgetragene Kraft, unempfindlich machte; dann iſt aus der Kritik nur die ſubjektive Anſicht zu erkennen, welche das eigene Ideal von Jeſus höher ſtellt, als das des Drama's, und jenem zu Liebe alle Hauptperſonen des Dramas ſogar den „beſten Heilmitteln des Arztes Joſeph" überweiſen will!!

Daß die Jünger nur eine geringe, mitunter ſehr kümmerliche, Intelligenz beſeſſen, ſagen die Evangelien. Daß Jeſus aus der Verklärung todt (nicht lebendig) hinweggetragen wird, ſpricht Joſeph, der Arzt, aus.

Ueber „Simſon" (S. 435 der „Recenſionen") darf ich nur Weniges anfügen. Das mit Fug getadelte undramatiſche Element der materiellen Kraftäußerungen Simſons wurde auf Eduard Devrient's Rath für die Aufführung an Zahl und Bedeutung weſentlich eingeſchränkt. Ueber dem breiten Anſtoß aber, der dem geehrten Kritiker die Körperlichkeit Simſons gab, und über ähnlichen Einzelheiten iſt auch hier wieder die Erfaſſung des ideellen Kerns des Dramas unterblieben, des bedeutungsvollen Innenkampfes eines von der Idealität und der Sinnlichkeit der Liebe zugleich, trotz beſſerer Einſicht, dem tragiſchen Verhängniß überlieferten Simſons. Delilah wie Simſon ſind der Kritik nicht von Anfang an zu geiſtig kämpfenden Weſen angelegt, ſie müſſen dazu „gehoben", „geſchraubt" und „geſtempelt" werden; ihr Liebeskampf finde, heißt es, dreimal hinter einander immer in denſelben Empfindungen ohne neue Momente (!!) ſtatt; das Drama überhaupt — obwohl es ein einziges und ſteigendes Seelengemälde von Innenkampf, Lebensſchiffbruch und ſeeliſcher Umwandlung beider Helden iſt — habe nicht „Tiefe". Dieſe Ausſtellungen glaube ich für Leſer des Dramas konſtatiren zu ſollen, ohne etwas hinzuzufügen. Daß auch Achſa in Simſon verliebt ſei, habe ich erſt aus dieſer Kritik erfahren. Die Vermuthung endlich, daß ich „mit fliegender Feder" arbeite, hat mich über mich ſelbſt erhoben. *)

Andeutung über die Art, wie der König Claudius in Shakeſpeare's „Hamlet" geſpielt werden muß.

Von H. Th. Rötſcher.

Schon L. Tieck hat bekanntlich den Verſuch gemacht, den König Claudius im „Hamlet" aus der Kategorie der undankbaren Rollen auf den Boden der dankbaren Rollen zu verſetzen. Wird nun dadurch der König Claudius auch nimmermehr zu einer dankbaren Rolle werden, ſo hat doch L. Tieck ſo viel erreicht, daß ſelbſt unbedeutendere Schauſpieler ſich dieſer Aufgabe mit künſtleriſchem Sinne und großem Fleiß hingeben werden. Mögen die nachfolgenden Andeutungen dieſer Rolle die Darſteller etwas näher bringen! Wir wollen

*) Wir haben dieſe Vertheidigung unverkürzt aufgenommen, um dem Wunſche eines unſerer älteſten geehrten Mitarbeiter zu entſprechen, bemerken jedoch bei dieſer Gelegenheit ausdrücklich, daß wir hiemit von der in den „Recenſionen" beobachteten Regel, keinen derartigen Selbſtanticritiken Raum zu geben, nur für dies Mal eine Ausnahme machen.

A. d. R.

vor Allem in König Claudius eine ſtattliche Perſönlichkeit vor uns ſehen, der wir es glauben können, daß die Königin durch ſie gefeſſelt und zum Eingehen einer zweiten Ehe fortgeriſſen werden kann. Mit dieſer ſtattlichen Perſönlichkeit verbindet der König Claudius jedenfalls Reiz und eine edle Manier, welche auch wirklich gerade auf Frauen einen bedeutenden Eindruck zu machen nicht verfehlen. Auch darf er eine gewiſſe von Anmuth gefärbte Wohlredenheit nicht vermiſſen laſſen. Dieſelbe ſchließt das Gleißneriſche, welches ſeine Rede zeigt, durchaus nicht aus. Die Hauptaufgabe für den Darſteller wird es aber immer ſein, uns den Gemüthszuſtand des Königs aufzuſchließen. Demſelben hat Shakeſpeare in dem großen Monologe den höchſten dramatiſchen Ausdruck gegeben. So hat denn auch der Darſteller dieſen Monolog in ſeiner ganzen Bedeutung zu behandeln. Der König iſt in dieſem Monolog allein mit ſich zuſammen geſchloſſen. Das Gefühl der Zerknirſchung beherrſcht die Königin dieſen Augenblick wirklich. Die Wirkung dieſer Zerknirſchung iſt freilich keine auffällige. Davon fühlt ſich der König ſelbſt durchdrungen.

Eine beſondere Aufmerkſamkeit wird der Darſteller des Königs denjenigen Momenten zuzuwenden haben, in welchen wir ihn dem Laertes gegenüber ſehen. Das Gefühl ſeiner königlichen Würde darf ihn keinen Augenblick verlaſſen. Der König behauptet, auch dem Laertes gegenüber, ſeine Faſſung und Ruhe; er iſt durchaus nicht eingeſchüchtert, ſondern iſt offenbar von der Ueberzeugung durchdrungen, daß ſich des Laertes Aufſtand brechen werde. Je mehr der Aufſtand anzuwachſen ſcheint, um ſo mehr Ruhe und Würde hat demſelben der König entgegen zu ſetzen. Seine Faſſung büßt Claudius keinen Augenblick ein. Es iſt dieſer Moment der einzige, welchen Shakeſpeare dem Könige gegeben hat, um uns ſeine Repräſentation zu zeigen und ihn vom Gefühle ſeiner königlichen Würde erfüllt darzuſtellen. Der Darſteller des Königs muß daher auf dieſen Monolog ein beſonderes Gewicht legen, weil es hier gilt, die Würde und Ruhe des Königs herauszukehren. So geſpielt kann der König Claudius noch immer eine gewiſſe imponirende Haltung bewahren und ſich von dem Gefühl ſeiner Stellung erfüllt zeigen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Tragödien-Monopol. Gaſtſpiele. Engagements. Novitäten). Das k. Polizei-Präſidium hat unterm 27. Auguſt d. J. eine Mittheilung des Inhalts ergehen laſſen, daß eine „Allerh. Ordre vom 18. Juli d. J. das beſtehende Verbot der Aufführung von Trauerſpielen auf den hieſigen Privattheatern dahin zu modifiziren geruht habe“ und dasſelbe ermächtigt ſei, „den Unternehmern dieſer Theater die Darſtellung falcher Tragödien lebender Dichter zu erlauben, deren Annahme für die k. Bühne von der General-Intendantur der k. Schauſpiele abgelehnt worden iſt“. Im Schlußſatz wird ferner „ausdrücklich“ bemerkt, daß nach dieſer Begünſtigung der Privattheater die dennoch etwa eingehenden Geſuche um Ausnahme-Bewilligungen in Bezug auf die der k. Bühne fernerhin reſervirten Stücke unter keinen Umſtänden eine Berückſichtigung erfahren werden“. Wir würden mit dieſem Anfang, der eine theilweiſe Aufhebung des Tragödien-Manopols der k. Schauſpiele zu beabſichtigen ſcheint, ſchon zufrieden ſein, wenn nicht die obige Verordnung ihrem Wortlaute nach eine faſt gummihafte Dehnbarkeit in ſich ſchlöſſe. Ein Recht, Trauerſpiele zu geben, wird ja doch damit den Direktionen nicht eingeräumt; denn wo man immer erſt einer Erlaubniß bedarf, dazu hat man urſprünglich kein Recht. Was im Rechte jedoch keine Stütze findet, das kann freilich erlaubt, aber auch nicht erlaubt werden. An eine etwaige Verſchärfung der bisherigen Beſtimmungen die vielleicht in dem genannten Erlaß gefunden werden könnte, müſſen wir, ſo lange keine Beweiſe des Gegentheils vorliegen, Anſtand nehmen zu denken; laſſen wir deshalb alles in statu quo und beſchäftigen wir uns erſt dann ernſthaft mit dieſer Angelegenheit, wenn die Anhebung des Tragödien-Monopols der k. Schauſpiele definitiv ausgeſprochen iſt. — In der Oper erhielt Mozart's „Zauberflöte“ ſtatt einer „ſprechenden“ eine „ſingende“ Königin der Nacht in Fr. Eiswald wieder und machte dieſe Sängerin billigen Anforderungen genügen. Das Ballet bringt als Gaſt Frl. Henriette Dor aus Mailand. Meyerbeer's „Afrikanerin“, deren erſte Aufführung Ende Oktober 1865 erfolgen ſoll, wird folgendermaßen beſetzt ſein: Selika: Frl. Lucca; Ines: Fr. Harriers; Vasco de Gama: Hr. Wachtel; Nelusko: Hr. Betz. Die übrigen zahlreichen kleinen Partien ſind auf die HH. Krauſe, Baſt, Salamon, Fricke, Krüger und Barth vertheilt. In der Wilhelmſtadt begann ein Gaſtſpiel der Fr. Janner-Krall in Begleitung ihres Gatten. Neu: „Gewitter bei Sonnenſchein“, „Er hat etwas vergeſſen“, Scene und Arie aus „Dinorah“. Neueinſtudirt: „Leute von heute“. Engagirt: Frl. Weinberger. Bei Wallner friſchte man in Ermangelung anderer Novitäten „Bruder Liederlich“ und „Kieſelack“ auf. Auch eine „komiſche Oper“ ſoll im Anzuge ſein; und wird Hr. Wattner als Steidele („Die Schwäbin“) Abſchied von der Bühne nehmen. In der Bielaria gab man zum erſten Male ein nach dem Franzöſiſchen bearbeitetes Luſtſpiel: „Der Gemahl der Königin“, das in ſeinen Motiven beluſtigte und in dem Enſemble der Mitwirkenden, der Damen Lieder, Weiß, der HH. Tietz, Häuſter und Tamann ein ehrenhaftes Streben erkennen ließ. Neu: „Johann von Werth“, „Eine Partie Whiſt“, „Sie hat ihr Herz entdeckt“

Digitized by Google

Gaſt: Frl. Le Seur, Hr. Strenz. Bei Callenbach: „Lodewig und ſein großes Partemonnaie"; „Pinte der Gutmüthige", „In der Barſtodt," „Lachende Erben". Bei Kroll fand der Schluß der Opernſaiſon ſtatt und wird den Winter über daſelbſt das Meyſet'ſche Theater Vorſtellungen geben. Die Eintrittspreiſe ſind um fünf Silbergroſchen ermäßigt.

ɣ **München.** (Novitäten. Reprisen. Gaſtſpiele). Die beiden erſten Monate des neuen Theaterjahres haben in unſerem Bühnenleben nichts geboten, was einen beſonderen Bericht nöthig gemacht hätte. Wir ſollen daher, was darin Außergewöhnliches geſchehen, in einer kurzen Ueberſicht zuſammen. Als Novitäten wurden uns drei kleine, den Abend nicht ausfüllende Luſtſpiele vorgeführt: „Hohe Politik" von Julius Roſen, „Ihr Taufſchein" von Wichert und „Zuerſt komm' ich" von Labiche und Martin, überſetzt von Weber, welche bis jetzt ſämmtlich nur eine Wiederholung erlebt haben. Als Reprisen erhielten wir drei Pieçen: „Die Verſchwörung des Fieska" von Schiller, „Undine" von Lortzing und „Der reiſende Student", Poſſe von Carnet, wovon „Undine" bis jetzt zwei Mal, die beiden anderen gar nicht wiederholt ſind. — Reger war die Thätigkeit in der Produktion von Gaſtſpielen. Auf dem Gebiete des recitirenden Dramas ſahen wir Frl. Heintz als Herzogin von Marlborough im „Glas Waſſer" und als Lady Milford in „Kabale und Liebe", und Hrn. Liebe vom Stadttheater zu Breslau als „Fieska", als Uriel Acoſta und als Vicomte v. Bolingbroke. Auf dem Felde der Oper produzirten ſich Frl. Stark als Agathe im „Freiſchütz", der inzwiſchen dahingegangene Hr. Schnorr v. Carolsfeld als Triſton und als Erik im „Fliegenden Holländer", Frl. Rahde vom Hoftheater zu Deſſau als Gabriele im „Nachtlager zu Granada" und Hr. Zottmayr als Jäger in demſelben Stück; ferner Hr. Nordert vom ſtändiſchen Theater zu Lemberg als Arnold in Raſſini's „Tell" und als Monrico im „Troubadour", Frl. Michaleſi vom Stadttheater zu Regensburg als Mathilde im „Tell" und als Valentine in den „Hugenotten" und endlich Frl. Tipka vom Hoftheater zu Wiesbaden als Leonore im „Traubadour", als Lady Harriet in „Martha" und als Königin in den „Hugenotten". — Unter den Novitäten und Reprisen hoben ſich „Zuerſt komm' ich" und „Undine", unter den Gäſten nächſt Schnorr v. Carolsfeld beſonders Hr. Liebe und Frl. Tipka den meiſten Beifall zu erringen gewußt.

l. **Stuttgart.** (Saiſoneröffnung. Perſonalien. Repertoir.) Die Eröffnung der Theater-Saiſon geſchah dies mal, ohne naheliegende Feſttage abzuwarten, reglementariſch am 1. September unter Vorführung der Laube'ſchen „Karlsſchüler", welche erſt das letzte Jahr bei uns eingebürgert hatte. Dieſe Pünktlichkeit und etwa die ſorgfältigere Auswahl unter den herkömmlichen Repertairſtücken für die erſten Abende der neuen, noch immer völlig unvorbereitet eröffneten Saiſon ſind bis jetzt die einzigen Zeichen und richtiger wohl die letzten Reſte einer vielfach ventilirten und erhofften Reorganiſation in unſern Theaterverhältniſſen. Von einem möglichen ſtärkeren Hervortreten der Kunſt-Intereſſen gegenüber den Hof-Intereſſen iſt nirgends mehr die Rede. Die oberſte Leitung hat ſich nach einigen Schwankungen in den Händen des vieljährigen Intendanten Baron von Golt befeſtigt, ohne ihre Richtung irgend verändert zu haben, und hat nur dadurch, daß ſie von anderen perſönlichen Intereſſen nicht mehr durchkreuzt oder beunruhigt wird, eine entſchiedener abſolutiſtiſche Form erhalten. Auch die Stellung des nur durch Jahresengagement gebundenen Kapellmeiſters Hrn. Eckert hat an Solidität gewonnen. Weſentlich dürfte es einer vielfach hindernden Indolenz im Geſchäftsgange zu Gute kommen, daß dem Kapellmeiſter Hr. Karl Doppler aus Wien, Bruder des „Wando"-Komponiſten, mit dem Titel eines Muſikdirektors beigegeben worden iſt; derſelbe hat ſeine Wirkſamkeit mit ſehr friſcher, charakteriſtiſch belebter Leitung einer komiſchen Oper („Czaar und Zimmermann") begonnen und erſcheint als ein ebenſo gründlicher Muſiker wie thätiger Orcheſtervorſtand. Mit Eröffnung der Saiſon iſt die neue (tiefere) Orcheſterſtimmung bei uns eingeführt worden. Als Feſtvorſtellung zur Feier des Geburtstages der Königin Olga ging am 11. September „Oberon" in Scene, übrigens in ſo defekter, ſo trauriger Ausſtattung, daß man den Majeſtäten zu ihrem fortgeſetzten Sommeraufenthalt in Schloß Friedrichshafen am Bodenſee hiebei gratuliren durfte; nicht minder litt der geſangliche Theil insbeſonders durch Frl. Trüſchler (Meermädchen), Fr. Bennewitz-Mit (Fatime) und Hrn. Rasner (Scherasmin). Letzterer, neu engagirter zweiter Bariton, trat zum erſten Mal auf und vermochte trotz des heiteren Spiels bei dem klangloſen trockenen Organ wenig zu befriedigen. Hr. Albert Jäger, welchem der Part Santheim's (Huon) zugetheilt war, mußte die Es-dur-Arie im erſten Akt transponiren. Fr. Marlow, die zwar geſund aus Italien zurückgekehrt war, während auswärtige Blätter und ſelbſt der „Kgl. Württemb. Staatsanzeiger" eingehenden Bericht über Tod und Begräbniß derſelben in Ravenna brachten, iſt ſeither wegen Unpäßlichkeit noch nicht aufgetreten. Je weniger aber die Gegenwart leiſtet, deſto mehr wird uns für die nahe Zukunft verſprochen. Schon vor 6 Monaten war von J. G. Preßel, dem Komponiſten der „Johannisnacht", eine komiſche Oper, „Der Schneider von Ulm" eingereicht und angenommen worden, mußte jedoch in Folge Einſpruches von Seiten des Autors, Theobald Kerner, wegen Textverfälſchung wiederum zurückgezogen werden; nunmehr ſind dieſe Anſtände beſeitigt. Ebenſo werden einſtudirt, reſp. vorbereitet: „Der fliegende Holländer" mit Hrn. A. Jäger in der Titelrolle ſtatt Hrn. Santheim, und Abert's neue Oper „Aſtorga". Desſelben Komponiſten „Enzio" ſoll demnächſt unter deſſen perſönlicher Leitung wiederholt werden. Im Schauſpiel ſteht als neueſte Neuigkeit „Narciß" bevor mit unſerm Senior Grunert in der Titelrolle; ferner „Die Johanniter" von Walter, ein neues Luſtſpiel in Verſen und Reimen von Wilhelm Jordan „Durch's Ohr", „Luther" von Käſter und „Prinzeſſin Montpenſier". Betreffs Perſonalveränderung verweiſe ich auf meinen noch rückſtändigen Saiſonbericht. Frl. Seeboch, die Jüngere, ſoll demnächſt hier ein Gaſtſpiel eröffnen, nach einer anderen Nachricht auf hohe Empfehlung von Meiningen bereits engagirt ſein.

Kleine Chronik.

Das Stadttheater in Mainz iſt in die Hände einer Theater-Aktien-Geſellſchaft übergegangen, an der ſich ein großer Theil der Bürgerſchaft mit verhältnißmäßig kleinen Beiträgen betheiligte, die zuſammen eine hübſche Summe ausmachen. Dafür iſt nun eine neue Bibliothek und Garderobe für das Theater angeſchafft und das Innere des Hauſes, die Maſchinerie ꝛc. renovirt, zugleich auch ein hinreichendes Reſerve-Kapital verzinslich angelegt worden. Das Orcheſter wurde neu gebildet, mit Jahreskontrakten angeſtellt und die Pariſer Normalſtimmung bei demſelben eingeführt; an der Spitze deſſelben ſteht Kapellmeiſter Dumont, ſeither in Riga, ein noch junger Mann von Energie und gediegenem Wiſſen. Die artiſtiſche Leitung wurde Hrn. Wentzel, der mehrere Jahre hindurch das Crefelder Stadttheater geleitet, übertragen. Primadonna der Oper iſt die Sängerin Frau Zademack-Doria. Auch finanziell dürfte das neue Unternehmen nicht ſchlecht fahren; das Abonnement hat ſchon jetzt die Summe von 30,000 fl. überſchritten.

In Dresden haben die Proben zur „Afrikanerin“ im königl. Hoftheater bereits begonnen; der Balletmeiſter Hr. St. Leon iſt von Paris daſelbſt eingetroffen, um die Balletarrangements ganz nach dem Muſter der Pariſer großen Oper zu leiten.

Hannover wird im bevorſtehenden Winter eine italieniſche Oper haben, für welche der König einen Zuſchuß von 20,000 Thalern beſtimmt hat. Man glaubt, daß der König eine von ihm komponirte Oper „l'Ermita del Peloponneso“ aufführen laſſen wird.

In Breslau hat Herr Theaterdirektar Gundy in einem Interimstheater, welches 2000 Perſonen aufnehmen kann, die Vorſtellungen am 15. September wieder eröffnet.

Gaethe's „Fauſt“ auf der italieniſchen Bühne. In Neapel wurde vor Kurzem im dortigen Fondo-Theater Goethe's „Fouſt“ zum erſten Male, mit Tommaſo Salvini in der Titelrolle und Fanny Sadowsky als Gretchen gegeben. Ein immenſer Erfolg krönte den Abend, trotzdem die Sabawsky gegenwärtig über 40 Jahre zählt.

Saiſon-Eröffnungen: Das Kölner Stadttheater am 31. Auguſt mit Weber's „Freiſchütz“; das Hamburger Stadttheater am 1. September mit „Figaro's Hochzeit“; das Darmſtädter Hoftheater am 3. September mit der Oper „Lara“.

In Brüſſel iſt das kön. Theater mit den „Hugenatten“ wieder eröffnet worden; die zweite Oper war Gounod's „Fouſt“ mit Frl. Artöt.

Ein Engagement für 10,000 Thaler auf drei Monate hat B. Dawiſon mit dem Direktar Woltersdarff abgeſchloſſen, nach welchem Erſterer in den Monaten Oktober und November an dem Woltersdorff'ſchen Theater in Berlin und im Dezember in Königsberg goſtiren wird. Außer dem feſten Honorar von 10,000 Thlrn. erhält Hr. Dawiſon auch noch eine Tantième!

Lokales.

Fr. Kainz-Prauſe ſoll, der „Neuen Freien Preſſe“ zufolge, für das Kärnthnerthortheater bereits engagirt ſein.

Das Ballet „Flick und Flock“ ſoll am 3. Oktober, am Vorabende des kaiſerlichen Namenstages, im Kärnthnerthortheater zur erſten Aufführung kommen. — In den Monaten April und Mai fall Fr. Petipa bei einem Gaſtſpiel „Les marchands des innocents“ vorführen.

Im Operntheater ſteht ein Gaſtſpiel der Fr. Pelli-Sicora bevor. Für den Manat November ſall Frl. Stehle aus München wieder zu einem Gaſtrollen-Cyklus eingeladen ſein. Ob ſie wohl während deſſelben auch auftreten wird?

Die nächſte Operunovität nach der „Afrikanerin“ ſall die dreiaktige komiſche Oper: „Das Landhaus“, Text von Moſenthal, Muſik van Käßmeyer ſein. Die Hauptrollen ſollen ſich ſchan in den Händen der Damen Murska und Bettelheim und der HH. Wolter, Schmid und Mayerhofer befinden.

In Hrn. Anſchütz' Befinden ſoll, dem „Zwiſchenakt“ zufolge, eine Verſchlimmerung eingetreten ſein.

Franz Grillparzer hat vom Kaiſer von Mexiko, wie uns aus verläßlichſter Quelle mitgetheitt wird, daß Großkreuz des Guadelaupe-Ordens, begleitet von einem äußerſt freundlichen Handſchreiben des Kaiſers von Mexiko, erhalten.

Der Text zu Meyerbeer's „Afrikanerin“ iſt ſoeben in deutſcher Bearbeitung nach den Kürzungen, wie ſie vom Direktor Salvi und Kapellmeiſter Dorn aus Berlin gemeinſchoftlich berathen wurden, erſchienen. In dieſer Faſſung wird die Oper hier, in Berlin, und wahrſcheinlich ouch an den anderen deutſchen Bühnen zur Aufführung gelangen.

Hr. Strampfer gedenkt dem Wiener Publikum auch Girardin's „Les deux soeurs“, das ein Pendant zu „Le supplice d'une femme“ bitdet, vorzuführen. — Ebenſo ſoll an ſeiner Bühne Dudiecki's zweiaktige Operette „Die Pagen der Königin“ mit einem neuen Texte von Schleſinger gegeben werden.

Im Caeltheater folgen die Debüts raſch auf einander. In der vorigen Woche führte ſich Hr. Auburtin in den zwei Luſtſpielen: „Ein Bräutigam, der ſeine Brant verheiratet“ und „Im Wartſalon erſter Klaſſe“ ein; am verflaſſenen Mittwoch trat Frl. Kronau als Cecile im „Montjoye“ auf und heute ſoll enblich auch Frl. Gallmeyer an die Donau verſetzt werden. — Zu Flotow's Oper „Das Burgfräulein“ hoben die Proben bereits begonnen. Die Hauptrollen befinden ſich in den Händen der Damen Kraſt und Grobecker und der HH. Treumann und Telek.

Das Joſefſtädter Theater wird am 30. d. M. mit „Alt- und Neu-Wien“ von Bayer eröffnet werden. Die nächſte Novität ſoll Elmar's „Oeſterreichs Rheinfahrt“ mit Ausſtattung bilden.

Briefkaſten der Redaktion. 16.—22 September: ♂ in Berlin, f in Stuttgart, L. v. S hier. Sämmtlich benützt. — C. L. in Kochel. Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von L. Löwenthal.

№ 39.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

30. September. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt. 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6 Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Auch ein Kapitel über Kirchenmuſik. Von Karl Nawratil. — Sebaſtian Bach. Von Karl v. Bruyck. II (Fortſetzung). — Der Charakter des Carlos in Goethe's „Clavigo". Von Adolf Frank — Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe. — Wiener Theaterbericht (Carltheater (Frl. Gallmeyer, Novitäten). — Korreſpondenz-Nachrichten (Frankfurt a. M.) — Kleine Chronik. — Lokales.

Auch ein Kapitel über Kirchenmuſik.

Von Karl Nawratil.

Wien iſt eine der muſikaliſchſten Städte in Deutſchland und — wir können den Ausſpruch wohl wagen — in Europa. Wer das geſellige Leben unſerer Kaiſerſtadt ſeit einigen Menſchenaltern beobachtet hat, wird wohl von der Richtigkeit dieſer unſerer — übrigens individuellen — Anſicht überzeugt ſein. Hier blüthe die neu aus Italien auf deutſchen Boden verpflanzte Kunſt; hier lebten die Heroen Mozart, Haydn, Schubert und der göttergleiche Beethoven; hier entfaltete ſich ihr Genius zum Schaffen jener gigantiſchen Werke, welche noch in Aeonen zu ſtaunender Bewunderung hinreißen werden. Es konnte daher nicht anders ſein, als daß eine emſige Pflege ſolcher Meiſter den weſentlichſten Einfluß auf die Bildung des Geſchmackes ausüben und denſelben befähigen mußte, wahrhaft Gutes zu erkennen und mitzuempfinden. Namentlich erfreute ſich Opern- und Kammermuſik (wohin wir auch das Inſtrumentale rechnen) einer fortwährenden Kultur von Seite jener Organe, welche berufen waren, die Intereſſen der Muſik gegenüber dem hörenden Publikum zu vertreten. Nicht ſo ganz verhielt es ſich mit der Kirchenmuſik. Warum dieſelbe etwas ſtiefmütterlich behandelt wurde und theilweiſe noch wird, iſt uns unklar. Uns dünkt, daß gerade dieſes Genre von Muſik ſich mindeſtens derſelben Pflege erfreuen ſollte, wie die anderen. Iſt doch die Kirchenmuſik die Mutter der Oper und des Liedes; hat doch jede Art dieſer Kunſt ihren hiſtoriſchen Urſprung in den religiöſen Ideen, welchen durch dieſelbe Ausdruck verliehen wurde; iſt doch die Kirchenmuſik die Pflegeſtätte der muſikaliſchen Kunſt per eminentiam durch lange Zeit geweſen, und haben doch die Gründer der modernen Muſik: Paleſtrina, Händel, Bach faſt ausſchließlich für die Kirche geſchaffen! Es wäre daher nach unſerer Anſicht ein Akt der Pietät, auch dieſe Form der Kunſt zu kultiviren, welcher wir die edelſten Genüſſe des Lebens verdanken. Zudem hat ja die Muſik, ſo wie jede Kunſt, den Zweck, den Menſchen über ſich zu erheben und nicht blos, wie es leider ſo häufig geſchieht und beabſichtigt wird, das Ohr zu kitzeln. Und wo könnte dieſer Zweck beſſer erreicht werden, als in der Kirche, wohin der Geiſt die Stimmung mit ſich bringt? Durch dieſe Gründe beſtimmt, erlauben wir uns zu behaupten, daß in der Jetztzeit ſowohl die Kompoſition, als auch die Exekution von Kirchenſtücken Manches zu wünſchen übrig läßt.

Was die Kompoſition als ſolche betrifft, ſo müſſen wir geſtehen, daß in jetziger Zeit mit wenigen Ausnahmen ſehr Unkirchliches geleiſtet wird. Der noch vor einigen Jahren in der Salonmuſik herrſchende Geſchmack hat auch in der Kirche prädominirt und macht noch jetzt theilweiſe ſeinen Einfluß geltend. Ein Offertorium von Weiß oder ein Graduale von Neupauer unterſcheidet ſich ſehr unweſentlich von einer italieniſchen Kavatine. Auch die Oboeranken und Klarinettguirlanden eines Aßmayer und Randhartinger erweiſen ſich nicht als geeignet, die Andacht der Menſchenſeele zu ſteigern. Freilich bringt die Individualität des Komponiſten den kirchlichen

oder unkirchlichen Geiſt mit ſich. Diejenigen, welche keinen Beruf zum Kirchenſtyl in ſich fühlen, deren Gedanken ſchon an und für ſich der religiöſen Weihe entbehren, und welche doch darin ſich verſuchen wollen, mögen mindeſtens die traditionell gewordenen Formen desſelben einhalten und ſo durch den Ernſt der Geſtalt die Lebhaftigkeit der Materie dämpfen. Auf dieſe Art werden ſie doch nicht ſo ſtörend wirken, wie es in Italien der Fall iſt, wo eine Polka das Et incarnatus, ein kecker Dreivierteltakt das Sanctus profanirt, wo es ſo weit gekommen iſt, daß man die Kirche des Nachmittags in einen Konzertſaal verwandelt, und wo die gottgeweihten Hallen von Arien und Recitativen aus „Traviata“ und „Rigoletto“ wiedertönen. Von ſolchem Treiben kann man ſich nur mit Indignation abwenden, und wir hoffen, deutſcher Ernſt werde nie dorthin gelangen, wohin italieniſcher leichter Sinn geführt hat. Noch haben wir mehrere der Männer, welche uns durch Wort und That zeigen, wie wahrhafte Kirchenmuſik beſchaffen ſein ſoll. Vor allem ragt Rotter empor, welcher Tiefe der Empfindung und Eleganz der Gedanken mit Strenge der Form glücklich zu verbinden weiß; und wenn er auch hie und da in ſeiner Inſtrumentation etwas ſtereotyp iſt, ſo bleibt ſeine Muſik doch ſtets eine durchaus würdige, dem heiligen Zweck entſprechende. Auch Horak und Robert Führer bewegen ſich konſequent innerhalb der Grenzen des kirchlich Anſtändigen, wenn wir auch ihre Lehrer und Vorbilder zu uns ſprechen hören.

Was die Aufführung kirchlicher Werke betrifft, ſo ſteht dieſelbe häufig unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit, ſowohl hinſichtlich der Wahl der Stücke, als auch der Exekutirung derſelben. Oft hängt das Repertoir eines ganzen Jahres von dem Befehle einer ſoloſüchtigen Dame ab, deren ſentimentales Seufzen ſtets von winſelnden Violinen und pipenden Flöten begleitet wird. Wir wollen dies durchaus nicht als Regel aufſtellen und geben gerne zu, daß mancher Chorregent durch politiſche Gründe bewogen wird, dem Willen der Damen, welche ihm ihre geſanglichen Kräfte leihen, zu entſprechen; aber etwas ökonomiſcher ſollte man mit den Soloſpenden umgehen, und wenn man endlich, gezwungen durch den angedrohten Verluſt einer ſchätzbaren Aequiſition, der Eitelkeit Weihrauch ſtreuen muß, ſo hat man doch unter den älteren beſſeren Tonſtücken Auswahl edler Muſik genug und braucht nicht eben ein Preyer'ſches Lied als Graduale mißhandeln zu laſſen. Welch' reichhaltiges Material bietet z. B. Mendelsſohn, deſſen Individualität dem Kirchengeſange ſo ſehr zuſagt, worin ſein Genius die ſchönſten Blüthen getrieben hat, wo ihn die Vorwürfe, welche man ihm in vielen ſeiner Kompoſitionen gemacht, am wenigſten treffen? — Ein ebenſo zweckloſer, als das Ohr beleidigender Mißbrauch iſt das Ueberſtürzen der Tempi, welchem mehrere unſerer berühmteſten Chöre unterworfen ſind. Oft beginnt das Credo im mäßigen Allegretto und endet beim Et incarnatus in einem Vivace, um dann in athemloſer Haſt prestissimo durch das Et vitam venturi zu jagen. Einſt hörten wir nach einer Inſtrumentalmeſſe, welche kaum eine kleine halbe Stunde in Anſpruch genommen hatte, folgendes Zwiegeſpräch: „Herr Kapellmeiſter, das waren doch etwas zu raſende Tempi, welche Sie heute angegeben haben?“ „Nicht wahr? Ja, das ſoll mir Einer in Wien nachmachen; es iſt keine Kleinigkeit, ſo raſch fertig zu werden.“ — Dies ein kleiner Beitrag zur Illuſtration unſerer heutigen Chorzuſtände. Doch wollen wir der Gerechtigkeit Steuer geben und geſtehen, daß ein reges Streben zur Hebung der Kirchenmuſik hie und da deutlich fühlbar iſt. Dies gilt namentlich von den Herren Kumenecker, Kreipel, Wolf, Koſch und Eder, welch' letzterem wir auch Glück dazu wünſchen, daß es ihm gegönnt iſt, ſeine Kräfte aus den Reihen der Ariſtokratie zu requiriren — ſo unterrichten uns wenigſtens die Annoncen in den Zeitungen. Wolf wünſchen wir nur, ſein Verſuch, Mendelsſohn'ſche Muſik in die katholiſche Kirche zu verpflanzen, möge ausgedehnte Nachahmung finden.

Schließlich ſei noch erwähnt, daß das ſchönſte und erhebendſte Inſtrument, die Orgel, am ſchlimmſten behandelt wird. Freilich iſt ihr nach katholiſchem Ritus nur eine untergeordnete Rolle im Gottesdienſt zugewieſen und der Organiſt findet daher wenig Veranlaſſung, ſein Spiel einiger Minuten wegen zu veredeln. Allein unter den vielen orgelnden Individuen finden wir nur wenige Organiſten, welche es durch jahrelanges, eifriges Studium zu einer vollen Herrſchaft über dieſes unſtreitig ſchwierigſte Inſtrument gebracht haben und den Tönen desſelben einen wahrhaft übernatürlichen Klang zu entlocken wiſſen. Doch haben wir den Troſt, daß es der ausgezeichneten Schule unſeres allverehrten Meiſters Simon Sechter gelingen werde, ein Kontingent zu ſtellen,

Digitized by Google

welches ſich neben Rotter (als Organiſten), Schülle, Bibl und Richter ſehen, oder vielmehr hören laſſen dürfte. Dieſe Hoffnung hält uns vorläufig noch von italieniſchen Zuſtänden entfernt.

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von **Karl v. Bruyck.**

II.

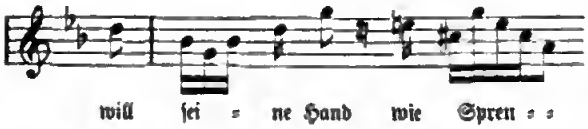
(Fortſetzung.)

Nach dieſem außerordentlichen Stücke ſtrahlt die nächſtfolgende 9. Kantate: „Es iſt das Heil uns kommen her" in viel beſcheidenerem Lichte, ja, ſie möchte wohl die einzige in dieſem Bande von mehr formaliſtiſchem Gepräge, mehr ein Kind der Routine als der Inſpiration ſein.

Um ſo gewaltiger ertönt wieder in der 10. Kantate der erſte Chor: „Meine Seel erhebt den Herrn" in G-moll. Aus dem erſten Tenor-Recitativ dieſer Kantate heben wir die folgende ſehr merkwürdige Stelle hervor. Es heißt im Texte:

„Die nacket, bloß und blind
Und voller Hoffahrt ſind,
Will ſeine Hand wie Spreu zerſtreuen".

Dieſen letzten Vers nun deklamirt Bach folgendermaßen:

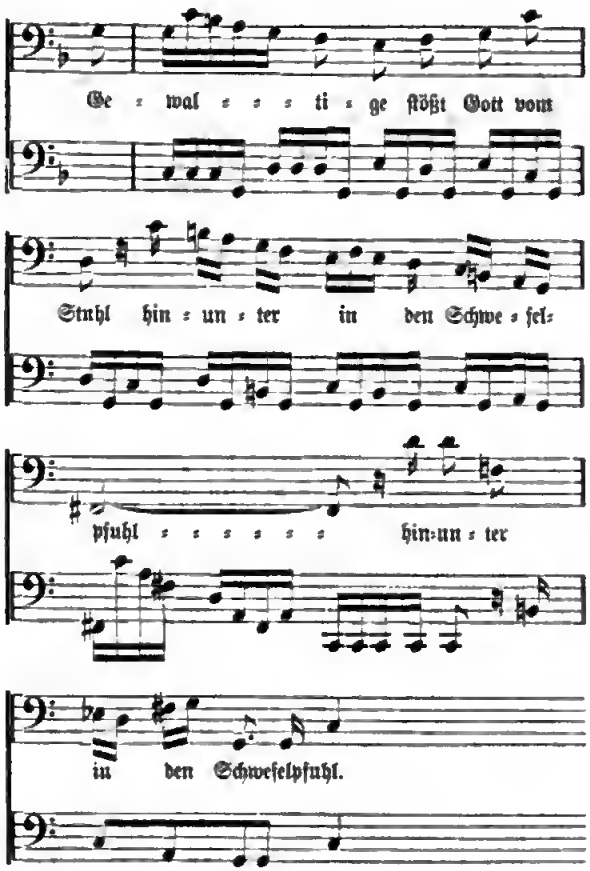


Daß er das „zerſtreue" durch rollende Paſſagen ausdrückt, die ſich hier über anderthalb Takte erſtrecken, verſteht ſich bei ihm ohnedieß von ſelbſt. Originell genug beginnt die darauf folgende Baß-Arie:

Aus dem Folgenden erkennt man die maleriſche Tendenz dieſer Kontra-C-Schläge. Der Text lautet:

„Gewaltige ſtößt Gott vom Stuhl
Hinunter in den Schwefelpfuhl".

Bach drückt dieß ſo aus:

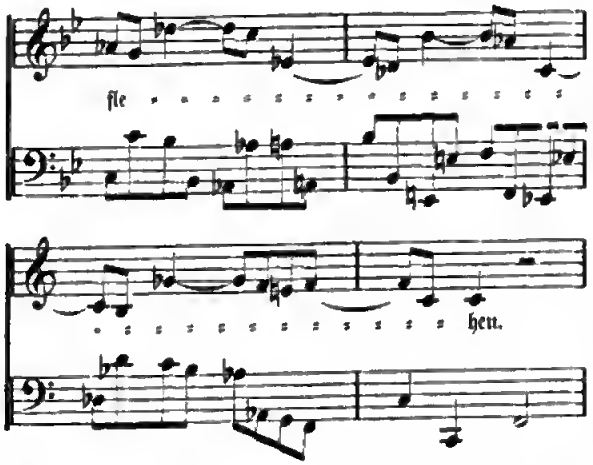


Auch das ſchöne chromatiſch bewegte Duett dieſes Stückes verdient beſonders hervorgehoben zu werden und in dem zweiten Tenor-Recitativ der durch die flimmernde Geigenbewegung hervorgebrachte herrliche Ausdruck der Stelle: „Sein Same mußte ſich ſo ſehr wie Sand am Meer, wie Stern' am Firmament ausbreiten".

Indem wir den zweiten Band aufſchlagen, begegnen wir ſogleich wieder in dem Oratorium zum Feſto Aſcensionis Chriſti einem prachtvollen Stücke voll überquellender Energie und dramatiſchem Leben. Es iſt ein „Lobet Gott in ſeinen Reichen", welches uns mit Pauken und Trompeten entgegen ſchmettert. Die erſte Trompete (es ſind deren drei verwendet) beginnt ſo:

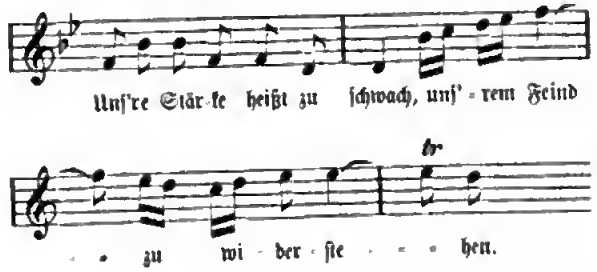
*

Mit Uebergehung alles Folgenden in dieſem und dem nächſten Stück, wenden wir uns ſogleich zu der ſchönen 13. Kantate: „Meine Seufzer, meine Thränen“, aus welcher wir wieder ein Beiſpiel für den tiefſinnigen Gebrauch, den Bach von der Chromatik zu machen weiß, in der folgenden Stelle des Alt-Recitativs („allein ich muß doch noch vergebens flehn“) herausheben:

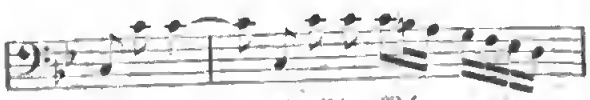


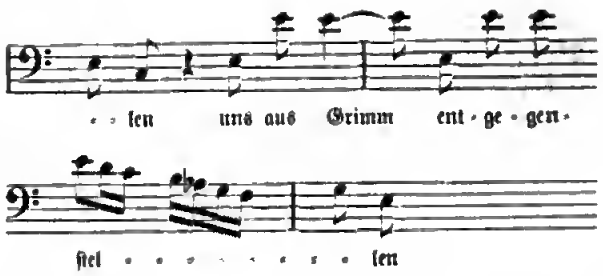
Ebenſo reichlich finden wir die Chromatik in der ſpäteren Baß-Arie verwendet. Das Motiv, mit welchem dieſelbe beginnt, gehört zu Bach's Lieblingsmotiven:

Wieder ein Beiſpiel von Bach's flammender Energie aus der Sopran-Arie der 14. Kantate:

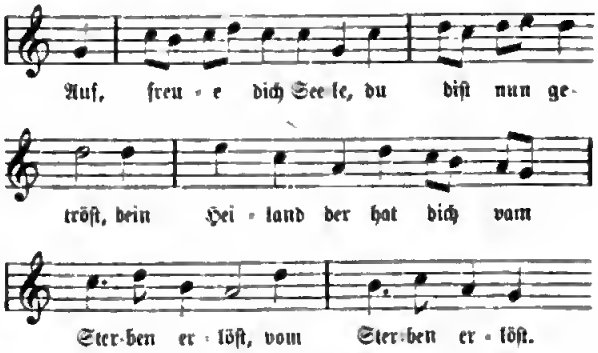


Und welche draſtiſche Malerei in dem darauffolgenden Recitativ, welche Gewalt des Ausdruckes in der Baß-Arie: „Gott, bei deinem ſtarken Schützen ſind wir von den Feinden frei“, z. B. in der Stelle:

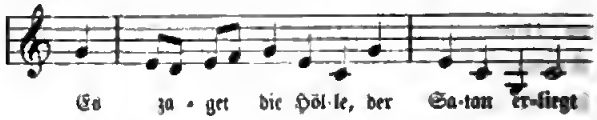




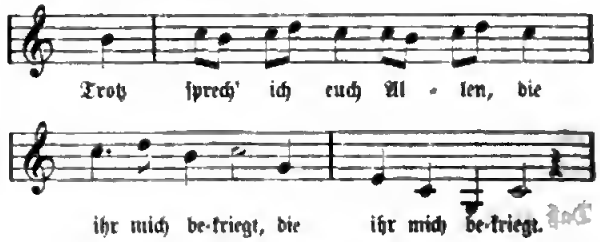
Ein beſonderes koſtbares Stück, eine wahre Perle muſikaliſcher Charakteriſtik enthält die 14. Kantate in der Sopran-Arie ($^6/_4$, B-dur, Allegro). Händel könnte ſie ganz und gar geſchrieben haben. Man höre:



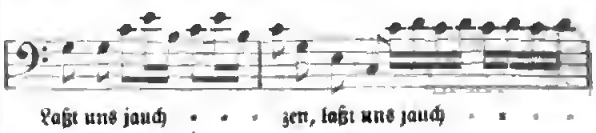
Und ganz beſonders die folgende Wendung:



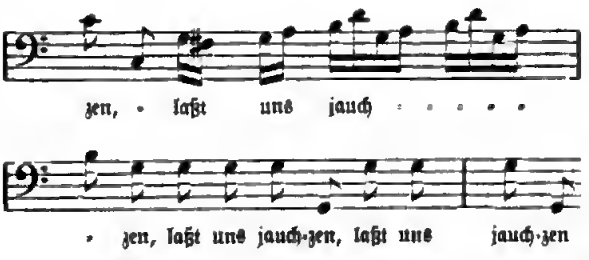
Wiederholt ſich in der Ober-Quart, dann in der Ober-Dominant und ſchließt ſo:



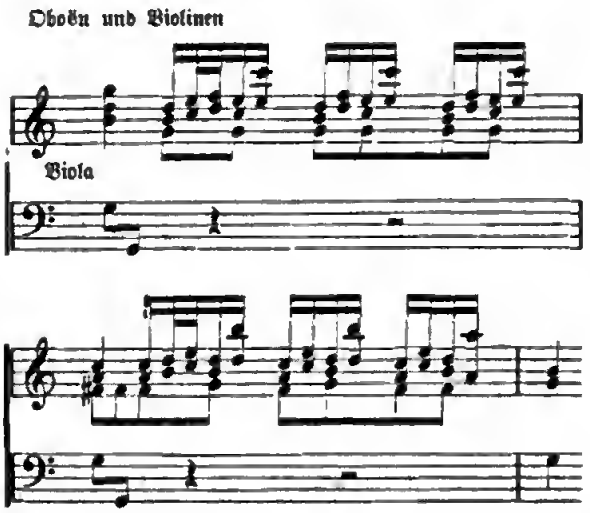
Deßgleichen möchte ſich wohl mit der ſo oft, und freilich auch mit Recht gerühmten Händel'ſchen Kraft-Charakteriſtik die Baß-Arie der 16. Kantate meſſen können, welche alſo beginnt:



Digitized by Google

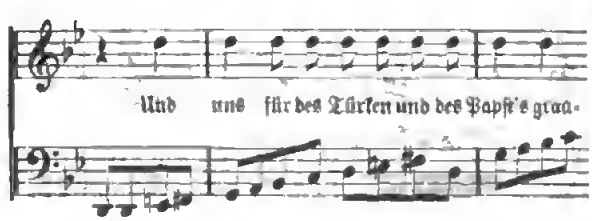


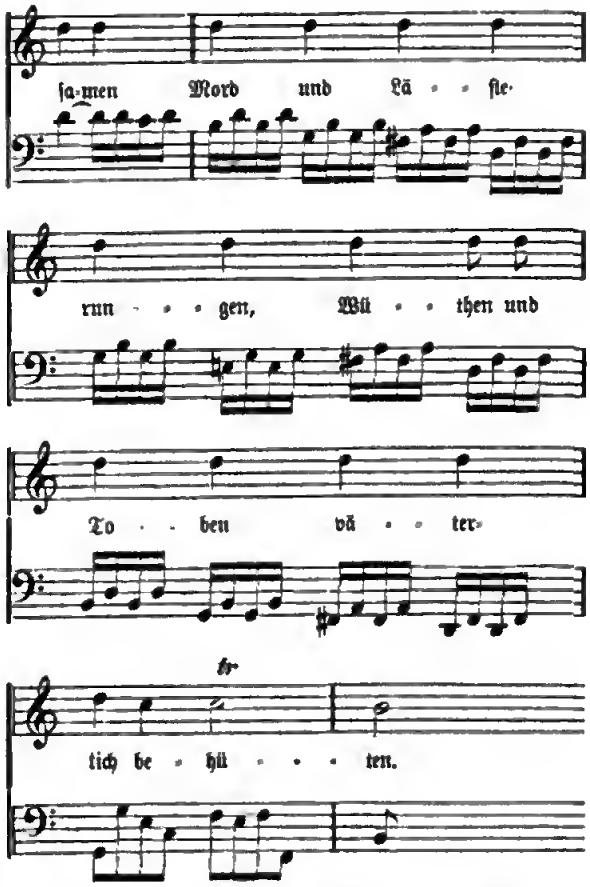
Folgt die merkwürdige Stelle:



Aus der 17. Kantate heben wir nur den beſonders ſchönen Schluß-Choral und die Tenor-Arie des zweiten Theiles hervor und machen ſpeziell auf die Baßfigur im Anfang der letzteren aufmerkſam, als ein Beiſpiel, wie geringfügig ſcheinenden Mitteln oft eine beſondere charakteriſtiſche Bedeutung innewohnen kann.

Folgt nun die 18. Kantate: „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt". Eine ſolche Gelegenheit, den Effekt dieſer Himmelsphänomene in einem Tongemälde muſikaliſch zu ſchildern, kann ſich Bach natürlich nicht entgehen laſſen, und er thut es in einer einleitenden, prächtig ausgeführten Inſtrumental-„Symphonie", für welche der $^6/_4$-Rhythmus beſonders charakteriſtiſch iſt. Aus dem überhaupt ſehr merkwürdigen darauffolgenden Recitativ zitiren wir nur die draſtiſche Stelle:





Mit der gewaltigen Kantate: „O Ewigkeit, du Donnerwort" ſchließt dieſe Sammlung, welche in ſpäteren Bänden fortgeſetzt wird; denn Bach hat, zunächſt im Dienſte der Kirche (doch war der innere Antrieb in ihm mindeſtens ebenſo ſtark wie der äußere) eine ungemein große Zahl ſolcher Kantaten komponirt.

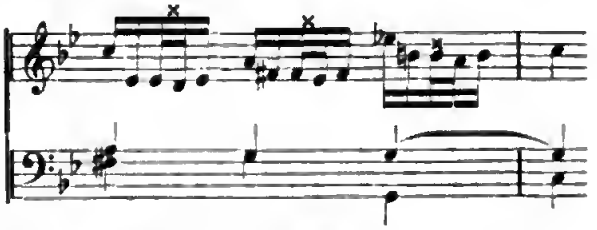
Mit dem dritten Bande nun beginnt die Sammlung von Bach's Klavier- und Orgelkompoſitionen. Dieſer dritte Band ſelbſt enthält fünfzehn „Inventionen" und fünfzehn „Symphonien", ein Konzert und ſieben „Partiten", Choralvorſpiele und (Inſtrumental-) Duetten, eine „Arie mit 30 Veränderungen", zwei Toccaten und eine Fuge.

Wie viel des Herrlichen birgt nun wieder dieſer Theil! Ein wahrer Schatz iſt er voll der köſtlichſten Kleinodien, voll der bewunderungswürdigſten Kunſtarbeiten. Zunächſt die Inventionen und ſogenannten Symphonien. Es ſind dieß kleine Stücke, der Tendenz nach einigermaßen unſeren Etüden vergleichbar, jedoch durch den mehr oder minder ſtrengen imitatoriſchen Styl von ihnen weſentlich verſchieden. Die Abſicht, welche Bach bei der Kompoſition derſelben leitete, drückt

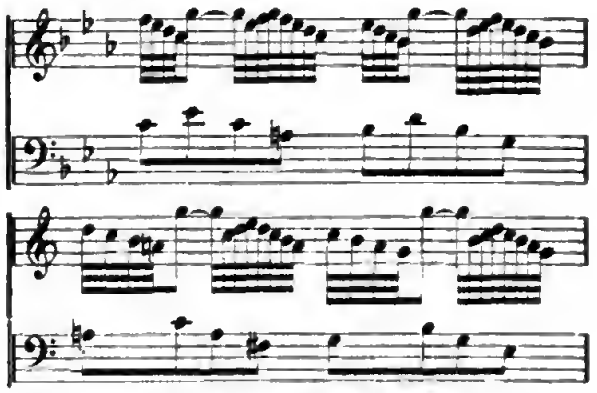
er ſelbſt in dem Titel aus, welchen er ſeiner Arbeit vorſetzte, und welcher in ſeiner charakteriſtiſchen Faſſung wörtlich und buchſtäblich alſo lautet: „Auffrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires, beſonders aber denen Lefebegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine ſpielen zu lernen, ſondern auch bei weiteren progreſſen mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, ſondern auch ſelbige wohl durchzuführen, am allermeiſten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen ſtarken Vorſchmack von der Kompoſition zu überkommen. Verfertiget von Joh. Seb. Bach. Hochf. Anhalt-Cöthenſchen Kapellmeiſter. Anno Chriſti 1723". Wie man aus dieſer Jahreszahl ſieht, fällt alſo auch die Kompoſition derſelben bereits in eine völlig reife Periode des Meiſters, in ſein 38. Jahr.

Dieſe ſogenannten Inventionen und Symphonien ſind nun — beſonders die erſteren — der bei weitem größeren Zahl nach höchſt geiſtreich und zierlich ausgeführte kleine Gebilde (von nicht mehr als ein bis zwei Seiten Umfang). Als Uebungen im gebundenen Spiel ſind ſie Lernenden einerſeits, als Gegengewicht gegen eine allzu ſublimirte nervös aufgeregte Kunſt, in ihrer naiven Einfachheit und kräftigen Derbheit Ueberbildeten anderſeits gar nicht genug zu empfehlen. Die „Symphonien" unterſcheiden ſich von den „Inventionen" nur dadurch, daß dieſe zweiſtimmig, jene aber dreiſtimmig geſetzt ſind und daher auch — da verſchiedene Formen und Mittel immer auch ein verſchiedenes Gepräge des Geiſtes mit ſich führen — etwas gewichtiger auftreten. Wie in den beiden Theilen des „wohltemperirten Klaviers", ſo fängt der Meiſter auch hier beide Male mit C-dur an und ſteigt in pünktlicher Folge die ganze Skala hindurch (mit Auslaſſung einiger Glieder) bis zu H-moll hinauf.

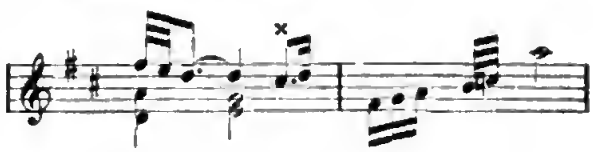
„Partite" iſt nur ein anderer Name für „Suite", der Sache nach dasſelbe: eine Reihe kleinerer Stücke, als „Präludium", „Courante", „Gigue", „Sarabande", „Menuett", „Paſſepied" u. ſ. w. von gleicher Tonart und Stimmung zu einem Ganzen gruppirt. Bewundere man die unerſchöpfliche Erfindungskraft und Vielſeitigkeit des Meiſters nur allein in dieſen ſieben Partiten! Welche Kraft in ſeinen kleinen Motiven, wie originell und lebendig (mit ſeltenen Ausnahmen) deren Durchführung! Wie ſeine Phantaſie in allen Tonarten ſpielt: großartig wie in der „Sinfonia" der 2. Partite in C-moll, in der Ouvertüre der 4., vor Allem aber in der überaus herrlichen Toccate der 6. Partite, geiſtreich-keck, voll kauſtiſchem Humor, wie in dem „Rondeau" und „Capriccio" der 2., in der „Sarabande" der 3., der „Gigue" der 4., dem „Echo" der 7. Partite, tiefſinnig, wie insbeſondere in der „Gigue" der 7. Partite mit ihrem übergewaltigen Schluße, mit äußerſter Lieblichkeit, Zierlichkeit und zarteſtem Reiz, wie in der „Gigue" der 1., der „Aria" der 4., den beiden „Gavotten" und „Paſſepieds" der 7. Partite u. ſ. w. Wir können uns nicht enthalten, von der merkwürdigen Originalität, welche Bach ſo oft in ſeinen Bildungen zeigt, auch aus dieſen Stücken ein Paar kleine Proben mitzutheilen, z. B. eine Stelle aus der „Sarabande" der 1. Partite:



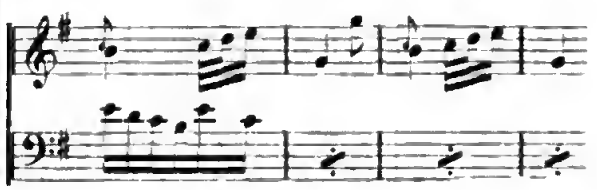
Aus der „Sinfonia" der 2. Partite:



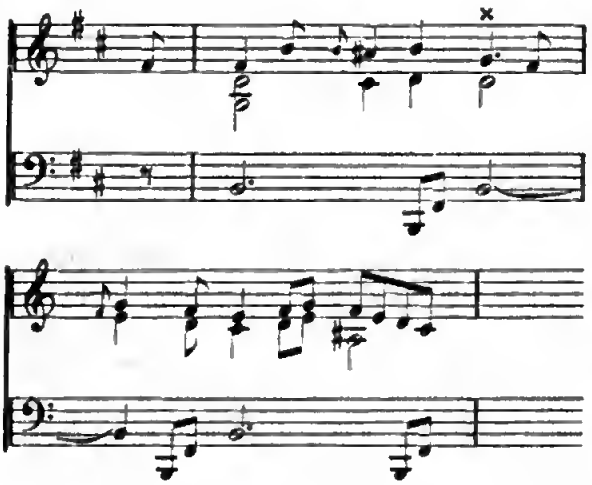
Den Anfang der „Sarabande" der 4. Partite



Aus dem „Paſſepied" der 5. Partite:



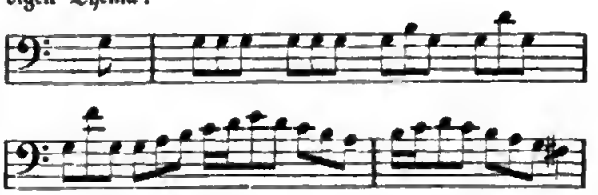
Später wiederholt ſich dieſelbe Stelle noch origineller in der Unterdominante. Und noch als eine Probe von der Wirkung, welche oft in kleinen Zügen liegt, ſehe man den Baß im Anfang der „Courante“ in der 7. Partite:



Das vorerwähnte Konzert (für Klavier allein) iſt das unter dem Namen des „italieniſchen“ bekannte, öfter in öffentlichen Produktionen gehörte, noch kürzlich von Bülow neu herausgegeben; Bach bezeichnet es ſelbſt als nach „italieniſchem Guſto“ verfertigt. Das Andante dieſes Konzertes gehört zu dem Wunderbarſten, was die muſikaliſche Lyrik (in der ſpezifiſchen Bedeutung des Wortes) aufzuweiſen hat: ein Stück von abgrundtiefer Empfindung, eine Hymne, hinausgeſungen in die Nacht, wo vom ernſten, dunkeln Himmelsgewölbe die fernen Sterne heraddlicken. Ein herrliches Stück voll Energie iſt auch der erſte Satz, und das Finale würde ihm völlig ebenbürtig ſein, wenn es nicht leider einige leere, nichtsſagende Stellen enthielte.

Nun folgen die Orgelkompoſitionen, und auch hier finden wir wieder neben einigen trockenen unerquicklichen viele der herrlichſten Stücke, voll der bewunderungswürdigſten Kunſtarbeit, wie z. B. gleich das erſte, ein „Praeludium pro Organo pleno“, in ſeiner gehaltenen, feierlichen Würde ganz eigenthümlich, die beiden Kyrie: „Gott Vater in Ewigkeit“, und „Chriſte, aller Welt Troſt“, die Fuge in D-moll mit dem höchſt merkwürdigen, Bach's Rieſenſchritt gleichſam ſymboliſirenden Thema:

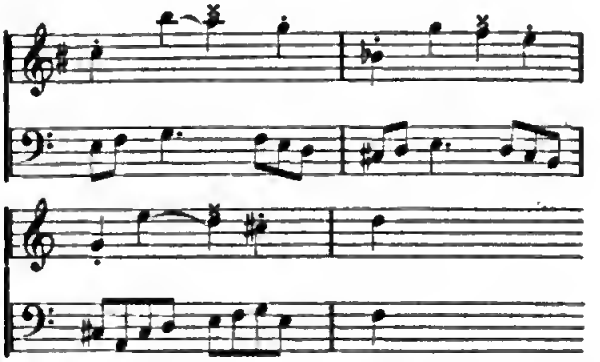
welches im Laufe der Durchführung umgekehrt wird, die andere Fughetta in G-dur (ſuper: „Dies ſind die heil'gen zehn Gebote“) mit ihrem kaum minder, beſonders mit Hinblick auf den angezogenen Text merkwürdigen Thema:



Die köſtliche kleine Fughette in Fis-moll (ſuper: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr“), vor Allem aber das letzte Stück dieſer Sammlung eine grandioſe fünfſtimmige Fuge für die volle Orgel.

Unter dieſe Stücke eingemiſcht finden ſich auch vier Duette, d. h. zweiſtimmige Stücke, mit Ausnahme des ziemlich leeren zweiten ebenfalls höchſt intereſſant. Welch' ein köſtlicher Zug z. B. der folgende in dem 3. Duett:

Derſelbe Gang wiederholt ſich in A-moll und wendet ſich nach G-dur. Und in dem 4. Duett die Stelle:



Wendung nach C-moll und Wiederholung desſelben Ganges.

(Fortſetzung folgt.)

Der Charakter des Carlos in Goethe's „Clavigo".

Von Adolf Frank.

Carlos iſt ein ſeltener, aber nicht unmöglicher Charakter. Er iſt ein Freund, der das Beſte Clavigo's will, aber das Beſte, wie er es ſich vorſtellt. Clavigo hat ihn durch ſein liebenswürdiges, bezauberndes Benehmen an ſeine Perſönlichkeit gebannt, und nun hat es ſich Carlos zum Vorſatze gemacht, Clavigo's Glück zu begründen. Er hält ihn für einen Mann, deſſen Werth Hunderte ſolcher Mädchen aufwiegt, wie Marie Beaumarchais. Ueberhaupt hat er von den Frauen eine gar geringe Meinung, der Mann iſt bei ihm Alles; denn in ſeinem Syſtem von Weltklugheit hat die Frau keinen Platz, ſie iſt ihm reines Spielzeug. Einer Frau Wort halten, iſt ihm Raſerei. Das enge häusliche Leben iſt ihm verächtlich. Er iſt der Mann mit dem kalten, nüchternen Verſtand, gemüthlos, hält das Gefühl für entbehrlich, höchſtens läßt er es da gelten, wo es den weltklugen Plänen nützt. Bezeichnend ſind für das Letztere ſeine Worte: „Gut, Clavigo. Doch wenn du mir's nicht übel nehmen willſt, ſo gefiel mir damals deine Schrift weit beſſer, als du ſie noch zu Mariens Füßen ſchriebſt, als noch das liebliche, muntere Geſchöpf auf dich Einfluß hatte. Ich weiß nicht, das Ganze hatte ein jugendlicheres, blühenderes Ausſehen". Daß er für Clavigo Freundſchaft fühlt, iſt nicht zu bezweifeln. Vor Allem empfindet er für ihn die größte Achtung und muß ſie empfinden. Die herrlichen Geiſtesgaben, das feſſelnde Benehmen, die allgemeine Verehrung des königlichen Archivarius haben ihm imponirt und ihn den Werth Clavigo's ſchätzen gelehrt.

Ferner iſt Clavigo ſein einziger Freund, Clavigo iſt der Einzige, der ihm ſein volles Vertrauen geſchenkt hat. Kurz, er intereſſirt ſich für ihn und will ihn um jeden Preis glücklich machen. Sein Einfluß auf Clavigo iſt derſelbe, den jeder in ſich abgeſchloſſene, weltkluge Charakter auf einen haltloſen, mit ſich zerfallenen Schwächling ausübt. Carlos hat bei Clavigo gar ein leichtes Spiel. Wenn in ein Verhältniß, das nur auf Selbſttäuſchung beruht, innerlich ganz loſe zuſammenhängt und nur noch den äußeren Kitt bewahrt, eine feſte, energiſche Hand eingreift, welche von beſtimmten Grundſätzen und weltmänniſcher Erfahrung geleitet wird, ſo muß ſchließlich der klare Weltverſtand ſiegen und das unhaltbare Verhältniß mit jähem Riſſe trennen. Carlos durchſchaut das ganze Gemüth Clavigo's, er iſt überzeugt, daß dieſes plötzliche Aufraffen Clavigo's, ſich mit Marie zu verbinden, auf einer bloßen Selbſttäuſchung beruhe, und nun bietet er ſeine ganze Thätigkeit auf, um den Freund vom Abgrunde zu retten. Für ein etwaiges wahres Gefühl Clavigo's, für die treue Liebe der Marie Beaumarchais hat er keinen Sinn. Aus dieſer nüchternen, allerdings weltklugen, aber auch gemüthloſen Anſicht entſpringt jenes bekannte Schlußwort am Ende des 2. Aktes: „Da macht wieder jemand einmal einen dummen Streich". Aber bei dieſer Sentenz läßt er es nicht beruhen.

Daran anknüpfend, entwickelt er ein ſcharfes Raiſonnement zu Anfange des 4. Aktes. Wenn er in dem kurzen Monologe ſich zu Clavigo's Vormund aufwirft, ſo hat er dazu eine doppelte Berechtigung; einmal befiehlt ihm ſeine Freundſchaft, ihn zu retten, ſo lange es noch Zeit iſt, dann gebietet ihm ſein klarer durchdringender Verſtand, einem Verhältniſſe ein Ende zu machen, das nur noch auf Selbſttäuſchung beruht. Dieſes doppelte Recht verleiht ihm auch die glühende, energiſche Beredſamkeit, die niederſchmetternde Logik, welche die ſchwachen Einwendungen Clavigo's über den Haufen wirft und den Schwankenden zum Entſchluſſe treibt.

Gleich Anfangs iſt er bemüht, durch allgemeine Bemerkungen Clavigo's Freude über die bevorſtehende Verbindung mit Marie zu verwäſſern. Dann zählt er Clavigo's Vorzüge auf, zeigt ihm, was er zu fordern berechtigt iſt, um dann auf einmal zu zeigen, was er bekommt und wie unwürdig Clavigo's das Mädchen iſt, das er für ein Kleinod gehalten, und dadurch erſchüttert er noch mehr Clavigo's Vorſatz. Indem er aber die Sache Clavigo's zu ſeiner eigenen macht, indem er das ausſpricht, was in Clavigo's Buſen nur ſchlummert, indem er anſtatt des ſchwachen Flämmchens eine lodernde Flamme anfacht, indem er ſtatt der goldenen Träume die platte proſaiſche Wirklichkeit, aber platter als ſie iſt, (d. h. wie er ſie anſieht) dem Freunde vorführt, indem er auf Clavigo's Gedanken ſcheinbar eingeht, um ihn plötzlich ganz zu vernichten, indem er ſich ſo Raum ſchafft für ſeinen Plan, iſt er bewunderungswürdig. Wie ſchön er ſich's ausmalt, wie er den Freund nach ſeiner Meinung retten will! Und wie könnte ein Clavigo der ſiegreichen Beredſamkeit eines Carlos widerſtehen, wenn dieſer, alle Freundſchaft, deren er fähig iſt, im Herzen, ſchonungslos die nackte Wahrheit enthüllt und mit allem Eifer, den er ſeiner eigenen Sache widmen würde, in die geheimſten Tiefen der Seele Cla-

vigo's bringt, um darin ſtatt aller Pläne den feſten, unwiderruflichen Entſchluß aufzurichten. An dem immer ſchwächer werdenden Widerſtande Clavigo's ſind die Fortſchritte des eifrigen Freundes deutlich zu merken. Es wird hier die Aufgabe des Darſtellers ſein, mit immer wachſendem Feuer den glühenden Eifer des ſonſt kalten Carlos darzuſtellen; denn das iſt nicht mehr der nüchterne, berechnende Carlos, es iſt der warme Freund, der einen ihm Theuern in Gefahr erblickt, es iſt der hellſehende Verſtand, der einen Mann mit ausgezeichneten Anlagen in charakterloſer Schwäche ſich verzehren ſieht.

Dies ſind die beiden Hebel, welche Carlos' Eifer ſo lebhaft in Bewegung ſetzen. Aber auch der Schatten fehlt nicht. Carlos glaubt, Clavigo's Rettung ſchon in der Taſche zu haben. Aber er hat ſich verrechnet, er hat ſein Gefühl nicht in Anſchlag gebracht, oder vielmehr, er hat geglaubt, es ganz zum Schweigen gebracht zu haben. Das blutende Herz Clavigo's über Marien's Tod macht einen dicken Strich durch ſeine Rechnung. Er weiß ſich nicht zu faſſen, wie er zu dem ſterbenden Freunde kommt, er weiß nur zu rufen: „Clavigo! Clavigo!“ Er will ſagen: Daß es ſo kommen mußte! Daß ich nicht dazwiſchen kam! Es iſt der Verdruß über den mißlungenen Plan, es iſt der Schmerz über den verlorenen Freund.

In dem Carlos hat der Darſteller ſowohl das geiſtige Uebergewicht des ſcharfen, weltmänniſchen Verſtandes über die haltloſe Schwäche, als auch die auf die innigſte Theilnahme baſirte Freundſchaft zu vereinigen. Beide feiern in dem Geſpräche im 4. Akte ihren glänzendſten Sieg, und wenn dieſer ſich auch nicht bewährte, ſo war daran nur das dritte Moment des Carlos-Charakters, der Mangel an Gemüth und dadurch der Unglaube an Clavigo's Gefühl die einzige Schuld. Dieſer Mangel an Gemüth iſt ein ſtarker Fehler in ſeiner Rechnung und bringt ihm ein keineswegs erwünſchtes Reſultat. Clavigo's Tod wirft trübe Schatten auf ſeine ſchonungsloſe Weltklugheit. Nicht bloß ſeine Freundſchaft iſt jetzt tief gekränkt, auch ſeine Klugheit iſt an der Achillesverſe getroffen. In dem Rufe: „Clavigo! Clavigo!“ erklingt die Wirkung dieſer doppelten Wunde.

Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe.

I. Virtuoſenthum und Gaſtſpiele.

?? Auf dem Boden der modernen Schauſpielkunſt iſt eine Blüthe erwachſen, üppig, ſtolz und glänzend, geſucht und bewundert, aber dennoch kein echter Sproß, nicht im beſten Geruche, vergeilt, unfruchtbar ſich abzwingend, dem Stamme zum Nachtheil, — das vielbewunderte, vielbeneidete und vielgeſchmähte Virtuoſenthum. In ihm zeigt ſich die auf das Höchſte getriebene individuelle Schauſpielkunſt, das aus dem Rahmen tretende Einzelbild, der induſtrielle Egoismus, der die goldenen Worte der Dichtkunſt in baare Münze auszuwechſeln verſteht, ſtatt der hingebenden Opferfreudigkeit, welche ehedem den Dichter verherrlichte, um mit ihm zu hungern. Ihr ſcheltet, ihr verwerft es! Können wir aber in der Kunſt Anderes verlangen, als das ſublimirte Leben ſelbſt? Und wo iſt da die entſagende Hingebung an das große Ganze? Wer beutet nicht überall ſein Talent aus, ſo gut er kann, und wo läuft die Menge nicht dem Genuſſe lieber nach als der Belehrung? Ich will darum keine neuen Schmähungen erſinnen und keine neuen Steine werfen auf dieſen Götzendienſt, denn es ſind deren ſchon ſo viele geſchleudert worden, daß die Prieſter ſich anſtändige Tempel oder Landhäuſer damit erbauen könnten. Betrachten wir es lieber mit nüchternen Sinnen!

Freilich bleibt doch immer die erſte Bedingung zum Virtuoſenthum, daß man eben ein Virtuoſe iſt, und ein Virtuoſe iſt doch immer ein vorzüglicher Schauſpieler. Der gute Willen, auf Virtuoſenthum zu reiſen, reicht dazu doch nicht hin. Es ſetzt eben doch voraus, daß man ſeine Rolle dichteriſch auffaſſe, mit Phantaſie und Kunſt geſtalte, naturgetreu, geiſtreich durchführe. Dann iſt bei ſolchen Eigenſchaften allerdings zu beklagen, daß der Virtuos nicht häuslich bei ſeinem Theater bleibt, und ſich beſcheidet, mit ſeiner Kraft zum Gelingen heimiſcher Schöpfungen beizutragen, daß er mit ſeinem Talent auch noch auswärts Ruhm und Reichthum erwerben will. Dadurch kommt er in eine etwas ſchiefe Stellung zur Kunſt: durch die unbedingte Nothwendigkeit des Beifalls, — denn ſonſt hört das Reiſen bald von ſelbſt auf, — durch das ſtets wechſelnde Publikum und die ſtets gleichen Rollen geräth er bald auf Abwege, er muß auf Effekt ſpielen, die Wahrheit der Natur wird den blendenden Ueberraſchungen, wird geiſtreichen Einzelnheiten geopfert. Das ſind bekannte Dinge.

Nun wird das Publikum getadelt, daß es ihnen zujauchzt, und ſich nicht begnügt mit dem geordneten Spiele ſeiner heimiſchen Bekannten. Aber das Publikum weiß, daß es bei jedem Virtuoſen jedenfalls eine hervorragende Leiſtung ſieht, was ihm ſonſt nicht an jedem Theaterabende zu Theil wird, und wenn es nicht Alles für baares Geld nimmt, ſo wird es auch nicht ohne Kunſtgenuß nach Hauſe kommen.

Darum laßt ſie immer reiſen und ſpielen, die Virtuoſen! Gönnt ihnen ihre Einnahmen und dem Publikum die kunſterregte Stimmung, es kehrt doch wieder zu ſeinen Alltagsſpielern zurück, und noch ſo geſchmäht, laſſen ſie doch ihre Wirkungen hinter ſich, und wenn das Publikum manche Anſprüche dadurch höher ſtellt, ſo iſt dies auch kein Schaden. Aber die Bühnen prinzipiell vor ihnen verſchließen, wäre ein Unrecht am Publikum wie an der eigenen Künſtlertruppe.

In ähnlicher Weiſe als ſchädlich, wenn auch in etwas minderem Grade, werden noch gewiſſen prinzipiellen Auffaſſungen die Gaſtſpiele überhaupt betrachtet, und das Karlsruher Hoftheater, wenn gleich aller Ehren theilhaftig, darf ſich nicht als ein gaſtliches Haus preiſen. Die Nachtheile alle, wie ſie der Geſchichtſchreiber der deutſchen Schauſpielkunſt von der Gaſtſpielwuth ſchildert, wie ſie im Theaterleben eingeriſſen war, ſind willig zuzugeſtehen, Nachtheile für Zuſammenſpiel und Repertoirführung, Nachtheile für die Spielart der Einzelnen. Seit aber das Virtuoſenthum ſich ausbildete, haben die Gaſtſpiele im Allgemeinen ſich vermindert, da Mittelgut kaum mehr anders als auf Engagement begehrt iſt. Neben den Nachtheilen darf man aber auch die entſchiedenen Vortheile nicht überſehen, welche gute und nicht zu häufige Gaſtſpiele gewähren.

Die Störungen des Repertoirs werden von nicht zu hoher Bedeutung ſein, da die Direktion ihnen durch die Bedingung vorbeugen kann, daß ihr keine unliebſamen Stücke aufgebürdet werden, welche ſie überhaupt nicht zulaſſen will, oder welche wegen ſachlicher oder perſönlicher Rückſichten ihr nicht zu paſſen ſcheinen. Was die Störungen des Zuſammenſpiels betrifft, ſo hat das wohl ſeine Richtigkeit, da man gegen den Gaſt doch auch gaſtfreundlich ſein und in Auffaſſungen und Anordnungen ihm Zugeſtändniſſe wird machen müſſen, welche den direktorialen Ueberzeugungen vielleicht nicht zuſagen. Man möge aber auch bedenken, daß das Zuſammenſpiel nicht Alles iſt, und daß um einer hervorragenden Leiſtung willen es ſchon des Preiſes werth iſt, etwas von ſeiner Gleichförmigkeit zu opfern. Da wir dem Zuſammenſpiele einen beſonderen Abſchnitt widmen wollen, ſo möge hier nur eine Andeutung genügen. Gewiſſe Rollen ſollen und müſſen hervorragen, und es iſt von weit größerem Werthe, wenn ſie etwas über das von der Direktion geſtattete Niveau ſich erheben und in ihrer Eigenthümlichkeit ſich deſto mehr geltend machen, im Leben wie im Spiele, als wenn ſie nur im Ganzen aufgehen. Es iſt allerdings auch hier im Spiele wie im Sprichworte falſch, wenn man vor lauter einzelnen Bäumen den Wald nicht ſieht, ebenſo fehlerhaft aber auch, wenn man nur Wald und keine Bäume mehr ſehen ſoll.

Die Eigenthümlichkeit eines Gaſtes gewährt immer eine beſondere Anregung für das Publikum wie für die Spielenden. Das Spiel der Einheimiſchen iſt man gewohnt, ihre Fehler vermiſchen ſich ſo innig mit ihrer Perſönlichkeit, daß man ſogar die Komiker gerade oft dadurch lieb gewinnt; aber auch bei anderen Rollen nimmt man ſie als etwas Selbſtverſtändliches hin, und würde ſich eher wundern, wenn dieſer oder jener heute nicht durch die Naſe reden, wenn er nicht mit ſteifen Knien gehen, wenn er im Affekt nicht ſchreien würde. Ein Gleiches iſt es mit ihren Auffaſſungen, welche man längſt kennt, und welche man ſogar bei neuen Rollen in ihrem Sinne ſich ſelbſt geſtalten kann. Dieſe Weiſen und Formen prägen ſich am Ende ſo tief ein, daß jugendliche Gemüther alle Max, Ferdinande und Romeo's nur in der Geſtalt des heimiſchen erſten Liebhabers, alle geſchichtlich großen Männer nur in der des Heldenſpielers denken können. In geringerer, aber ähnlicher Weiſe geſchieht es mit anderen Rollen. Iſt es da nicht ernſte Aufgabe einer Direktion, iſt es nicht eine poetiſche Pflicht, auch einmal die dichteriſchen Phantaſiegebilde in einer anderen Verkörperung erſcheinen zu laſſen, zu zeigen, daß auch andere Auffaſſungen möglich ſind? Iſt das nicht eine poetiſche Gerechtigkeit, welche das einige Male im Jahre geſtörte Zuſammenſpiel aufwiegt?

Außer dem Publikum ſind es aber unläugbar auch die Mitſpielenden und die Schauſpieler überhaupt, oft ohne daß ſie es ſelbſt wiſſen, welche Vortheile von bedeutenden Gaſtſpielen ziehen. Auch ihre Gewohnheiten werden aufgerüttelt, auch ſie gewahren in noch eingehenderer Weiſe als das Publikum Einzelheiten der Technik, welche nachahmenswerth ſind, Züge von Rollen, die ihnen verborgen geblieben. Sie werden behütet vor einer einförmigen Spielweiſe, wie ſie ſich leicht an Bühnen, zumal mit eingehender techniſcher Leitung aus-

bildet, und welche erſt zur Erkenntniß gelangt, wenn eine andere an ihre Stelle tritt. Es kommt mit den Gäſten eine gewiſſe Friſche auf die Bretter, es zieht eine andere Luft über die Bühne, die Alle vortheilhaft anhaucht, Darſteller wie Zuſchauer. Dieſelben Gründe, welche gegen Theaterſchulen ſprechen, gelten auch gegen das Verbannen der Gaſtſpiele, die Einheit der dramatiſchen Kunſt, welche ſich gegenſeitig ihre Fortſchritte und Errungenſchaften zuträgt, hängt damit zuſammen. Kann eine Bühne innerhalb des großen Weltverkehrs ſich klöſterlich abſchließen in dem ſtolzen Gefühle, ſie bilde in der allgemeinen Wüſte eine Oaſe der Kunſt? Sie kann es nicht; ihr Schickſal wäre, ſelbſt zu ſtagniren.

Die Direktion hat allerdings auf ſolche fremde Geſtaltungen keinen Einfluß, ſie ſind nicht in ihrem Schatten gewachſen, ſie mögen ſogar momentan ſtörend in ihre Kreiſe treten, an fürſtlich dotirten Theatern bedarf die Kaſſe ihrer nicht; eine Direktion iſt aber die Vermittlerin des Schönen, und nur theilweiſe ſelbſt Schöpferin; deshalb trägt ſie dem Publikum gegenüber eine künſtleriſche Verpflichtung, ihre Bühne nicht zu monopoliſiren.

Darum iſt die Gaſtlichkeit nicht nur im Leben eine ſchöne Tugend, ſondern auch an Theatern.

II. Das Zuſammenſpiel.

Den Schwerpunkt der leitenden Thätigkeit legt Eduard Devrient auf das Zuſammenſpiel, in der Theaterſprache das Enſemble, oder, künſtleriſch ausgedrückt, auf Geſtaltung der dramatiſchen Dichtung als ein untheilbares, organiſch verbundenes Kunſtwerk. Wie der Dichter die einzelnen Rollen und Scenen nur als Organe und Theile ſeines Werkes bildet, als Mittel zur Verſinnlichung des Gedankens der Dichtung, ſo müſſen ſie auch alle, unlösbar mit ihm zuſammenhängend, im Verſtändniſſe und im Geiſte des Ganzen geſchaffen werden. Darin erkennt er die große Aufgabe der Schauſpielkunſt, daß ſie im Geſtalten des dichteriſchen Gedankens ihn nicht nur einfach wiedergeben kann, ſondern daß ſie genöthigt iſt, ihn zu verkörpern, ihn lebendig zu machen, und darin gerade liegt ihre Berechtigung als Kunſt, welche nicht Gegebenes wiedergibt, ſondern ſelbſt ſchafft.

Dies ſind und waren die Prinzipien aller künſtleriſchen Leiter der Theater, von Schröder und Eckhoff bis zu Goethe und Iffland, zu Dalberg und Immermann, zu Laube und Dingelſtedt. War es nicht Eckhoff, der bei der Aufnahme Shakeſpeare's mit ſeinen großartigen Charakterrollen fürchtete, es würde dem Schauſpieler nun nichts mehr zum Selbſtſchaffen übrig bleiben? Devrient iſt es vielleicht, der dieſen Grundſatz mit allen ſeinen Konſequenzen am rückhaltloſeſten durchführt. Er folgt darin dem Ausſpruche Immermann's: „Des Dichters Werk entſpringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desſelben vernünftiger Weiſe auch nur aus einem Haupte hervorgehen". Die Leitung muß deshalb eine künſtleriſche ſein und unbedingt in einer Hand ruhen; nur dann iſt ſie im Stande, ein einheitliches Werk, ein organiſches Zuſammenſpiel hervorzubringen. So gerne wir zugeſtehen, daß eine vom Verſtändniß der Dichtung durchdrungene einheitliche Führung, welche die Kräfte und Mittel kennt, die ihr gegeben ſind, unerläßlich iſt, ſo wiſſen wir auch, daß es einzig die Art der Ausführung iſt, welche einem Prinzipe Geltung verſchaffen, welche es haltbar, welche es lebendig machen kann. Ein Prinzip in ſeiner äußerſten Folgerichtigkeit durchführen wollen, heißt es aus dem Leben in die Theorie verſetzen. Jede Wahrheit und jeder richtige Grundſatz begegnen auf ihrem Wege anderen Prinzipien, anderen gleich richtigen und ebenſo anerkennbaren Wahrheiten. Deßhalb muß im Leben immer ein gegenſeitiges Abkommen, ein Vergleich ſtattfinden, und nur unter dieſer Bedingung können ſelbſt die richtigſten Prinzipien auf Geltung rechnen. Gerade darin unterſcheidet ſich der Doktrinär vom Praktiker: jener zwingt die Verhältniſſe ſeinem Prinzipe an, dieſer fügt das Prinzip den Verhältniſſen ein.

Das Hoftheater in Karlsruhe wird nach ſtrengem Prinzipe geleitet. Wir folgen ihm in ſeinen Forderungen wie in ſeinen Wirkungen.

Die Verwirklichung jenes Grundſatzes erfordert eine Anzahl von Bedingungen, auf deren Erfüllung ſie angewieſen iſt. An ihnen werden uns die nöthigen Grenzen des Prinzips klar werden.

Die Geſtaltung eines dramatiſchen Kunſtwerkes verlangt eine Menge von Kräften, von Material und Apparat. So mannigfaltig ſie ſind, ſo müſſen ſie, um einheitlich verwendet werden zu können, eine gemeinſchaftliche Leitung haben: der Direktor verfügt unbedingt über Perſonal und Material. Danach kann kein Rollenrecht beſtehen, ſelbſt kein Recht des Beſitzes, ſondern unbeſchränkte Verfügbarkeit. Die Rolle ſelbſt aber, als ein Theil des Ganzen, wird nicht nur der für geeignet geltenden Kraft zugetheilt, ſondern ihre Auffaſſung, ihr

Geiſt, ihr Charakter unterliegt der Billigung des Direktors und iſt ein Gegenſtand, der ſich ſeiner Anweiſung zu fügen hat. Das Zuſammentreten der verſchiedenen Rollen, die Anordnung der Scenen, die Auftritte und Abgänge, die Art des Ineinandergreifens, das, was das Zuſammenſpiel bedingt, iſt Sache des Direktors. Die Oper macht hierin keine Ausnahme; nicht nur die Auswahl der Opern und ihre dramatiſche und ſceniſche Geſtaltung tritt mit denſelben Erforderniſſen unter die *eine* leitende Hand, ſondern auch die Muſik, die Auffaſſung derſelben, ihre Tempi, ihre Klangfarbe hat ihre letzte Inſtanz im Urtheil des Direktors. Die Anordnung des Ballets, ſeine Schritte und ſeine Gruppen, hängen lediglich, ſo viel er ſich damit beſaſſen mag, von ſeiner Billigung ab.

Es bleibt der bildneriſche Theil des Kunſtwerkes noch zu beſchaffen. Die wichtigen Aufgaben, welche den Wirkungskreis der Regiſſeure ausmachen, würden in der Anordnung der Scene, in dem dekorativen Theile und in der Sorge für die Kleidung beſtehen. Dieſes Amt bleibt lediglich auf die Ausführung deſſen angewieſen, was der Direktor erfindet und beſtimmt. Wenn der Dekorationsmaler auch die Leinwand bemalt, ſo bleibt derjenige doch der Schöpfer des Bildes, welcher es zuſammenſtellt. Möchte er nun wohl die Kleidung, das was den Perſonen den Charakter verſinnlichen und ausprägen hilft, was ihnen ihre Stellung in der Geſellſchaft und in der Geſchichte anweiſt, anderen Händen überlaſſen? Schnitt, Staff und Farbe von Hoch und Nieder, von den erſten Rollen bis zum Chor, von der Hutfeder bis zur Schuhſchnalle iſt das Werk ſeines Studiums und ſeiner Vorſchrift.

Wir faſſen Alles in dem einen Satze zuſammen: Was auf der Scene zu erſcheinen hat, was die Lampen beleuchten, iſt lediglich Stoff, der Künſtler iſt nur der Direktor.

Dies iſt mit bündigen Worten das Prinzip der Leitung, ſo weit es ſich auf die Geſtaltung des Kunſtwerkes bezieht, wovon das Zuſammenſpiel einen Theil bildet.

Wenn der Direktor der rechte Mann dazu iſt, ſo wird er auf dieſe Weiſe wohl etwas Einheitliches zu Stande bringen. Wir werden uns aber doch nicht verhehlen können, daß die Fähigkeiten, welche dazu gehören, ſo verſchiedenartig ſind, daß ſie nicht leicht ſich vereinigt finden. Es werden ſicher einzelne Richtungen vorwiegen: wo das Talent des Regiſſers beſonders ausgebildet iſt, wird es vielleicht auf Koſten der dichteriſchen Auffaſſung geſchehen, und wo die Kenntniſſe hiſtoriſcher Richtigkeit ſich geltend machen, mag der Geſchmack dabei zu kurz kommen, und unter pedantiſcher ſceniſcher Anordnung der Geiſt ausgetrieben werden. Das ſind Vorausſetzungen, auf die Beſchränktheit der menſchlichen Organiſation gegründet, auf welcher auch das Prinzip der Theilung der Arbeit beruht. Der Staatsmann, welcher zugleich ſelbſt den Sekretär und Schreiber macht, wird die Zeit zu Wichtigerem entbehren und den Blick für Größeres darüber einbüßen. Wird der Direktor Alles aus eigener Hand geſtalten, ſo muß er nothwendig im Kleinlichen erſtarren und ermüden, ja verliert das Ganze an Mannigfaltigkeit und Friſche, was es an formeller Einheit gewinnt.

Was müſſen aber nothwendig die Folgen ſolches direktorialen Abſolutismus ſein, unter deſſen Herrſchaft allein das Zuſammenſpiel, das Endziel der dramatiſchen Kunſt gedeihen oder möglich ſein ſoll?

Der Schauſpieler verlangt einen Künſtler, und dünkt ſich jedenfalls ein ſolcher, ſobald er einmal hinter der Rampe herab ein Paar Worte in's Parterre geſprochen. Jede Rolle iſt ein Kunſtwerk an ſich, wenn auch Theil eines Ganzen. Keine Art von Künſtlern hat den Grad der Empfindlichkeit, wie der Schauſpieler, deſſen Kunſtwerk innig mit ſeiner Perſönlichkeit verwebt iſt. Hat ein Maler ein ſchlechtes Bild gemalt, ein Schriftſteller ein ſchwaches Buch geſchrieben, ſo überläßt er es der Kritik und wirft es von ſich; der Schauſpieler aber ſteckt ſelbſt in ſeiner Rolle und tritt perſönlich dafür ein, Lob und Tadel ſind perſönliche Ehren oder Beleidigungen. Die Rolle iſt das Reſultat ſeiner Eingebung, ſeines Studiums, er wird ſie nach ſeinem Verſtändniſſe, nach ſeiner Fähigkeit, nach der Richtung hin auffaſſen, wie er mit ſeiner Perſönlichkeit darin aufgehen kann.

Je tüchtiger, je eigenthümlicher, je ſelbſtändiger er als Künſtler iſt, deſto weniger wird er fremdes Eingreifen dulden, deſto weniger ſich nach andern Anſchauungen bequemen, wenn auch nicht aus Eigendünkel, doch aus dem richtigen, dunkeln Gefühle, daß die geiſtige Auffaſſung einer Rolle immer mit von der körperlichen und geiſtigen Individualität bedingt iſt. Dieſelbe kann aus gegenſeitiger Berathung hervorgehen, nie aber Gegenſtand einer Vorſchrift ſein. Ein derartiges Aufdrängen von Seiten des Direktors kann alſo bei einem ſelbſtſtändigen Schauſpieler nie zum Ziele führen, es kann nur dazu führen, ihn irre werden zu laſſen an ſeinem eigenen Weſen, ihn zu ermüden, zu entmuthigen, ihn zu knicken oder ihn zu vertreiben.

Digitized by Google

Devrient ſpricht es ſelbſt aus: „Das männliche Talent verkümmert in der Abhängigkeit.“ Wo alſo der Grundſatz gilt, daß bei dramatiſchen Schöpfungen nur der Direktor der Künſtler iſt und der Schauſpieler nur der Stoff, da wird man von vornherein auf ſelbſtändige ſchöpferiſche Talente verzichten.

Der Stoff, der hiezu nothwendig iſt, muß biegſam, muß gefügig ſein. Was unter den beſchränkten Verhältniſſen ſeiner Düſſeldorfer Bühne Immermann ſich offenbar zum Troſte ſagte, „daß mit mittelmäßigen Subjekten, die einem Haupte folgen, ſich korrekte Darſtellungen liefern laſſen, die den wahren Kunſtfreund zu erfreuen im Stande ſind“, das wird zum Erforderniß bei dem oben ausgeſprochenen Grundſatze. Wenn der Direktor der Künſtler ſein will, ſo iſt hiezu eine gefügige Mittelmäßigkeit der geeignetſte Stoff und der einzig verwendbare Stoff. Wo ein ſelbſtändiges Kunſtſchaffen nicht mit der Einheit ſich verträgt, wo das Verzichten eigener Eingebung, wo ein hingebendes Eingehen in den direktorialen Gedanken erforderlich iſt, da kann nur die Mittelmäßigkeit eintreten, da hört die Künſtlerſchaft im Einzelnen auf. Solcher Stoff aber und ſolche Aufgabe erfordert anſtrengende unermüdliche Arbeit von Seiten des Direktors, um ihn nach ſeinen Abſichten zu formen: durch eine eingehende Beſchäftigung, durch Lehre und Beiſpiel, durch unendliche Proben mag es gelingen, den eigenen Gedanken einem Andern heimiſch zu machen, eine gefällige Einheit zu Stande zu bringen. Es mag ein Zuſammenſpiel entſtehen, das gelenkig läuft, keine Härten hat, mit Anſtand und leichtem Eingreifen ſich abſpielt, nichts Störendes wird die Täuſchung aufheben, keine linkiſchen Vorkommniſſe werden unzeitiges Lachen erregen, es wird Alles korrekt ſein und keinen Tadel herausfordern. Aber es wird bei allem glatten Zuſammenſpiel ein Etwas auf der Darſtellung liegen, was keine Begeiſterung aufkommen läßt, man wird allmählich eine Gleichförmigkeit der Spielweiſen inne werden, welche mehr an die Schule als an den Kunſtſaal erinnern, es wird die Friſche, die Unmittelbarkeit abgehen, man wird, ohne Einzelnes tadeln zu können, das Ganze matt finden, wie einen zweiten Aufguß, bei aller Korrektheit der Formen wird eine Langeweile ſich über das Ganze lagern, welche der Empfindung gleichkommt, wenn wir die Wohlerzogenheit ſo weit gediehen ſehen, daß das Sprichwort ſagt: „Die Kinder ſind ſo brav, daß ſie Einen dauern“. Ein menſchlicher Uebelſtand ſchleicht ſich dann auch noch in dieſe Kunſtſchule ein, der menſchlich erklärlich, aber künſtleriſch deſto ſchlimmer iſt. Wenn der bildende Direktor große Arbeit an dem noch etwas rohen Stoffe anzuwenden hat, wenn es ihm endlich gelingt, das wieder heraus zu erblicken, was er hineinlegen wollte, dann bekommt er dieſes Stück Stoff immer lieber, weil er in ihm ſeine eigene Schöpfung verkörpert ſieht. Wie ja ohnedies der Menſch eine Neigung faßt zu Allem, woran er ſeine Kraft verwendet, wie böſe Kinder der Mutter gerade die liebſten werden, wie der Kriminalrichter ſogar zum Verbrecher eine Zuneigung faſſen kann, ſo entſteht am Ende hier die Wirkung, daß der Direktor die ſchwachen Schauſpieler vorzieht. Und daß die Gunſt eines Direktors unter allen Verhältniſſen nicht gleichgiltig und nicht ohne Folgen iſt, das iſt an jedem Theater bekannt. In ſolche Auffaſſungen nnd eine ſolche Thätigkeit paſſen dann freilich hervorragende Schauſpieler nicht, welche durch ihre Eigenthümlichkeit die Gleichförmigkeit ſtören, durch eigene Einfälle dem leitenden Gedanken ſich nicht fügen, da paſſen Gäſte nicht, welche das Einerlei unterbrechen, da ſind Virtuoſen, dieſe Kunſtegoiſten, die Ariſtokraten, welche der Gleichheit zum Opfer fallen müſſen. Ihre Schöpfungen ſind ein Vergehen an der Kunſt und an der Dichtung zugleich, ein Eingriff in die Rechte der Direktion; das ſind prometheiſche Gebilde, die nicht in Zeus' Plane paſſen.

Was kann aber das glatteſte' geſchulteſte Zuſammenſpiel nützen, was ſoll uns eine Einheit und Gleichförmigkeit, wenn die Träger des dichteriſchen Gedankens, der ganzen Kunſtwirkung, wenn ein Fauſt, ein Hamlet, ein Macbeth, ein Richard II. nicht das eingehende geiſtige Verſtändniß oder nicht die Fähigkeit des Ausdrucks beſitzen, um die dichteriſche Intention zur Anſchauung zu bringen? Soll keine Ariſtokratie der Kunſt gelten als die direktoriale? ſollen alle überragenden Köpfe wie die höchſten Mohnköpfe unter dem Stocke des Tarquinius fallen, um eine gleichmäßige Maſſe zu erhalten? Sollen die Sterne erſter Größe am nächtlichen Himmel nicht mehr gelten, weil ſie die Blicke auf ſich lenken und das Enſemble der Sternennacht ſtören? Soll die Milchſtraße das Sinnbild und Vorbild ſein einer guten Theaterleitnng? Wenn man die Grundſätze und Ausführungen von Goethe's Theaterdirektion nach deſſen eigenen Ausſprüchen und nach Devrient's Schilderung (Geſch. d. dtſchn. Schſpkt. Bd. III.) lieſt, ſo finden wir in Devrient bei aller aberkennenden Kritik desſelben in ſehr vielen Stücken ſeinen Nachfolger und Nachahmer. So mag auch hier Tieck's Urtheil paſſen, wenn er ſagt, „daß, ſo ſehr er das Schlechte verabſcheue er, faſt eine noch größere

Digitized by Google

Furcht vor dem Genialiſchen zu haben ſcheine und daß darum das, was er in der Kunſt bewirken möchte, mehr ein Negotives als ein Poſitives, mehr ein Vermeiden des Unziemlichen als ein Erſtreben des Hohen ſei, und daß man ſich darum nicht wundern dürfe, wenn ſein Bemühen keine Begeiſterung, keinen eigenthümlichen Schwung je würde hervorbringen können".

Ein Zuſammenſpiel, welches nur auf Koſten der künſtleriſchen Eigenthümlichkeiten zu erlangen iſt, welches ſo weit geht, einen allgemeinen korrekten Eindruck vorzuziehen der tiefergehenden Entwicklung der Charaktere, der Träger des dichteriſchen Gedankens, ein Zuſammenſpiel, welches nur als das Facit erſcheinen ſoll der leitenden Kräfte und der geſtaltenden Hand der Direktion, ein ſolches wird, je beſſer es gelingt, deſto weiter ſich von der Kunſt entfernen, weil es in ſeiner angeſtrebten Vollendung Maſchine wird oder Puppenſpiel. Auf dieſem Wege liegt die Kunſt nicht.

Wiener Theaterbericht.

Carltheater.

Den 23. September: „Die neue Wirthſchoſterin". Poſſe mit Geſang in einem Akte von Alois Berla. Muſik vom Kapellmeiſter Storch. — „Eine gebildete Köchin". Poſſe mit Geſang in einem Akte von A. Bittner. Muſik von Storch. Beide zum 1. Male. (Erſtes Auftreten des Frl. Gottmeyer als neu engagirtes Mitglied).

G. — Der feſtliche Einzug wäre alſo vorüber, auch der glühend heiße Empfang iſt — überſtanden und Frl. Gallmeyer hat die ſchlagendſten Beweiſe, daß ihre Dankbarkeit ſchon rein gar nichts iſt gegen die der mit unveränderlicher Ergebenheit ihr anhängenden Wiener. Das „verzogene Kind" hatte zwar auf ihren Gaſtreiſen manchen ſpitzen Pfeil nach ihren alten Freunden abgeſchnellt, und wenn ſie auch nicht, wie gewünſcht, ihnen telegraphiſch zukamen, ſie erreichten doch ihr Ziel. Und auf wen wäre dabei nicht gezielt, wer wäre nicht getroffen worden? Jedes Wiener Herz war der unglückliche Zielpunkt dieſer giftigen Geſchoſſe geweſen, jedem echten Wiener Kinde war in kurzen, aber epigrammatiſchen Worten der Kopf gewaſchen worden. Und dieſe Köpfe, ſie waren durchaus nicht unempfindlich geblieben und wurden hin und wieder ſehr unwirſch geſchüttelt; man hörte von verſchiedenen dunklen Plänen reden, bei denen allen es auf die eklatanteſte Demüthigung abgeſehen ſein ſollte. Und ſiehe da, die Böſe kam, ſah und ſiegte! Alles ſchwelgte nur im Entzücken des Wiederſehens. Was Wunder, wenn die Bejubelte friſch weg die Situation benützte und die zahlreichen Betteleien um „Nachſicht mit den kleinen Schwächen" und um ein bischen Beifall, mit denen Hr. Berla das zur Einführung beſtimmte Gelegenheitsſtück reichlichſt ausgeſpickt hatte, zu ziemlich entſchieden hingeworfenen Weiſungen an ihr neues Publikum zuſpitzte, denen feldſtverſtändlich zuvorkommendſt entſprochen wurde.

Es wäre ein höchſt undankbares Geſchäft, wenn man ſich erſt lange mit einer kritiſchen Analyſe der zwei Novitäten befaſſen wollte. Es genügt die Bemerkung, daß die erſte nicht weit her war, was man an einem Gelegenheits-Scherze ſchon zu ſehr gewohnt iſt, und daß die zweite hinter jener noch um einige Pferdelängen zurückblieb. Sie verſickerte immer mehr in den Sand gänzlicher Sinnloſigkeit, bis ſie zu guter Letzt vollkommen darin verſchwand. Frl. Gallmeyer ſchien mit den „ſittſamſten" Vorſätzen auf die Bühne zu treten, und wenn ſich bald der Appetit nach den altgewohnten Fleiſchtöpfen des Sichgehenlaſſens einſtellte, war es, wie wir oben geſehen, wahrlich nicht ihre Schuld. — In der Bittner'ſchen Poſſe, die im Grunde nur auf eine Variation des „Gebildeten Hausknechts" hinauslief, war es auf die eklatante Entfaltung des eigenthümlichſten Talentes der Debütantin, der parodiſtiſchen Kraft abgeſehen.

Die beiden Stückchen führten ſo ziemlich ſämmtliche Kräfte vor, welche die Bühne nun für das Lokalfach beſitzt; aber nur Hrn. Grois war neben der Feſtheldin einiger Raum zur Geltendmachung zugeſtanden, welchen er denn auch mit ſeiner gewohnten Behaglichkeit ausfüllte. Hr. Matras konnte ſich nur durch ſeine Maske und einige kleine Allotria bemerkbar machen, Hr. Röhring trat nur auf, um wieder fortgehen zu können. Im zweiten kamen noch die HH. Aſcher und Fiſcher dazu. Erſterer aber machte den Eindruck, als wolle er ſich dem Publikum als Dämpfer der etwaigen überſprudelnden Laune der neuen Kollegin präſentiren, ſo geſchäftig wußte er ſich neben ihr im Vordergrund zu poſtiren.

In Betreff der neuen Aera ſelbſt, die mit dieſem neuen Kräftezuwachs der Leopoldſtädter Bühne bevorſteht, müſſen wir uns ſelbſtverſtändlich vor der Hand begnügen, von ihrer Nothwendigkeit Akt zu nehmen. In das Berline-

rische Ensemble einreihen läßt sich eine Gallmeyer einmal nicht, schon aus ihr entgegenstehenden persönlichen Gründen nicht, es bleibt also nur der Ausweg übrig, zu dem bisherigen Repertoir das rein lokale Element hinzuzufügen und mit dem ersteren alterniren zu lassen.

Korrespondenz-Nachrichten.

F. L. N. **Frankfurt a. M.** (Gastspiel des Frl. Brand. Das Publikum. Adelina Patti. Fr. Csillag.) Das Gastspiel des Frl. Carlsens wurde nicht fortgesetzt. Dagegen sahen wir Frl. Brand vom k. Hoftheater zu München in verschiedenen Rollen, die uns in dieser Dame ein schönes Talent erkennen lassen; wir sahen sie als Julia in Shakespeare's „Liebestragödie"; die Gestalt der Dame, die einem Rubens aber van Dyck Ehre machen würde, paßt zu jener Rolle keineswegs; aber ihr meist richtiges und gefühltes Spiel ließ uns jenen Kontrast der Darstellerin und Dargestellten meistens vergessen. In jener Mondnachtsscene hätten wir sie sehnsüchtiger, wehmuthsvoller gewünscht, sanft wie jenes Licht, das sich zauberhaft verklärend über Alles ausbreitet. Wir brauchen wohl kaum hinzuzufügen, daß wir hiemit keineswegs jenen falschen Doppelgänger des Gefühls, die Sentimentalität, angedeutet wissen wollen: die gewaltige Leidenschaft hält diese natürlicherweise durchaus ferne. Aber wenn uns Frl. Brand auch nicht ganz genügen konnte, so verdiente sie doch Anerkennung, wie sie auch von dem Publikum am Schlusse des ersten Aktes durch wiederholten Hervorruf ausgezeichnet wurde. — Der Glanzpunkt ihres Spieles war jene glänzende Scene, wo die Liebe alle Schreckniſse des Todes überwindet und ruhig siegreich auf Gräber und Leichen herabsieht. Frl. Brand declamirte mit Gefühl und Leidenschaft, aber sie hätte Maria Seebach studiren sollen. In dem Augenblicke, wo Julia den Becher trinkt, hat die Liebe gesiegt, still und ruhig, dadurch mächtig bewegend leert sie den Becher: „Mein Romeo? dies trink ich Dir", muß mit der ganzen Allgewalt dieser sanften und doch so mächtigen Leidenschaft gesprochen werden. Sie legt sich zum tiefen, vielleicht letzten Schlafe auf das Ruhebett und entschlummert sanft und stille. So faßte es Fr. Seebach, so wollte es Shakespeare; nicht so Frl. Brand. Sie sprach jene Schlußverse heftig und stürzte dann wie vom Schlage gerührt zu Boden, was offenbar fehlerhaft ist: Shakespeare läßt die Amme ihre junge, holdgeschmückte Gebieterin im Bette todt finden und Frl. Brand fiel auf dem Baden nieder. Die Dame möge dies abstellen; die Schlußscene gelang ihr, aber sie muß noch angestrengt arbeiten, um jene Höhe zu erreichen, die ihrem schönen Talente erreichbar ist. — Hr. Schneider wurde seiner so schweren Rolle meistens gerecht. In mancher Scene war er sehr zu loben, so im Parke, so als er Tybalt schont, dann da er ihn niederstößt. — Am Schlusse hätten wir die Leidenschaft, die Verzweiflung, die als stille Wuth erscheint, weniger laut und beweglich gewünscht. Hier ist Qual und Verzweiflung, um mich Jean Paul'schen Ausdruckes zu bedienen, gefroren und thauen erst in Thränen an der Leiche seiner Geliebten auf. — Als Klärchen in Goethes „Egmont" war Frl. Brand besonders in den pathetischen Scenen, da sie die entsetzten Bürger zur Befreiung Egmont's aufforderte, da sie den Giftbecher nimmt, zu loben, weniger konnte sie uns der Mutter und Brackenburg gegenüber, noch weniger in jener einzig schönen Liebesscene mit Egmont befriedigen. Die rührende, so bescheidene Hingebung des Bürgermädchens, das Bewegliche und doch so Sinnige ihres Wesens traten durchaus nicht hervor; die wunderbare Scene ließ uns mit einem Worte kalt. Hr. Schneider, der wie zu einem Egmont geschaffen ist, mußte den tiefen, ernsten Oranien spielen, während Hr. Rall den Egmont dadurch zu zeichnen glaubte, daß er überall ungemein laut sprach, in der Kerkerscene aber geradezu schrie. Beide schienen dem Publicum sehr zu gefallen, was uns an die Bemerkung unseres größten Humoristen erinnerte, daß das Publikum z. B. einen Maler rekammandirt, der aber etwa mit dem linken Fuße pinselte, — oder einen Hornisten, der aber mit der Nase bliese. Da ich auf das musikalische Gebiet gerathen bin, so theile ich Ihnen mit, daß Frl. Adelina Patti ein Kanzert geben wollte, das aber in Folge plötzlich eingetretener Heiserkeit nicht stattfinden konnte. Diese Heiserkeit der berühmten kleinen Sängerin hatte darin ihren Grund, daß kaum dreißig Personen Billete genommen hatten, wegen der hohen Eintritts-Preise. Wenn aber Adelina Patti nicht gesungen hat, so sang dagegen Ihre berühmte Csillag in einer Privatgesellschaft, wo wir mit Vergnügen wahrnahmen, daß diese mächtige Stimme wieder gekräftigt ist. Wir glauben, daß Fr. Csillag bald wieder sie selbst, d. h. eine herrliche Sängerin sein wird. Möge sie nicht zu frühe, aber auch nicht zu spät wieder auf die Bühne zurückkehren!

Kleine Chronik.

Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke werden bei Hoffmann und Campe in Hamburg vom nächsten Monat an in 12 Oktav-Bänden von je 20—25 Bogen im Preis von 1 Thlr. pr. Band erscheinen. Die Namen der Verleger, für welche die jüngst erschienenen Gesammt-Ausgaben von Heine's und Börne's Werken am besten sprechen, bürgen dafür, daß auch der Dichter der „Nibelungen" dem deutschen Volke in seinem gesammten Schaffen in würdigster Weise vorgeführt werden wird.

In Hamburg wird eine Art Musikfest in der nächsten Woche unter Leitung des Hrn. Otten stattfinden. Für den ersten Tag, Dinstag den 3. Oktober, ist der „Elias" bestimmt (Fr. Michaeli aus Kopenhagen, Fr. Joachim, die HH. Schneider und Stockhansen), für die zweite Aufführung, Freitag den 6. Oktober, die große Messe von Beethoven (Michaeli, Joachim, Schneider und Schnitze). Joachim soll das Solo im Benedictus spielen. Die herrliche große Orgel in der Michaeliskirche wird in beiden Werken mitwirken.

In Gloucester hat vom 4. bis zum 8. September das große Musikfest der vereinigten Städte Gloucester, Worchester und Hereford stattgefunden. Es war das 142. seit der Gründung. An jedem Tage gab es zwei Konzerte, ein geistliches am Vormittag in der Kathedrale und ein weltliches am Abende in der großen Shire Hall. Die Einnahme der vier Tage belief sich auf 8—9000 Thlr. Der Reinertrag ist zu wohlthätigen Zwecken bestimmt. Unter den Mitwirkenden glänzten die Namen Tietjens, Louise Pyne, Rudersdorf, Wilkinson und Elton, Gunz, Cummings, Lewis, Thomas, Santley, die Pianistin Arabella Goddard. Das Programm war englisch, d. h. überladen mit allen möglichen Kompositionen vom „Messias" an bis zum Kußwalzer und der „letzten Rose". — In den vier geistlichen Konzerten allein wurden gesungen: 1. Die letzten Dinge von Spohr und der erste Theil des „Paulus". 2. Ausgewählte Nummern aus verschiedenen Oratorien von Händel, Stabat Mater von Rossini, Lobgesang von Mendelssohn, „Christus am Oelberge" und das ganze Requiem von Mozart. 3. „Elias". 4. „Messias". — Das Programm der Abend-Konzerte bot ein nicht minder reichhaltiges Gemisch der verschiedensten Tonwerke aller Art. Beispielsweise kam am zweiten Abende zur Aufführung: Klavier-Konzerten en sol von Mendelssohn, der Frühling aus den „Jahreszeiten", die „Walpurgisnacht", verschiedene Nummern aus „Wilhelm Tell" und die große Scene aus dem fünften Akte der „Afrikanerin". Sämmtliche Konzerte wurden von Hen. Wesley dirigirt.

Zum Direktor des Konservatoriums in München ist He. v. Perfall ernannt worden.

Die Gewandhaus-Konzerte in Leipzig beginnen am 5. Oktober.

Das Aktien-Volkstheater in München soll am 3. November eröffnet werden mit einem Prolog von Dr. H. Schmidt, einer Operette und einem — Ballet! Das letztere nimmt sich in dem Eröffnungsprogramm eines Volkstheaters jedenfalls etwas sonderlich aus.

Saison-Eröffnungen. Das Petersburger deutsche Hoftheater begann am 30. August (11. Septembre) seine Vorstellungen mit „Eine leichte Person." — In Düsseldorf eröffneten am 17. September die „Hugenotten" die Saison.

Ein Kodex für Zischer. In Avignon hat der Munizipalrath ein Gesetz erlassen, wodurch das „Zischrecht im Theater" geregelt werden soll. Wie in Lyon, sollten auch hier vom nächsten Jahre an die Schauspieler-Debuts wegfallen, aber man hat sie, ohne die Unruhen und Tumulte abzuwarten, die in Lyon dazu nöthig waren, hier wieder eingeführt. Die Munizipal-Verordnung von Avignon schreibt indessen vor, daß die Zuschauer sich während der Dauer der drei Debüts jedes Zeichens der Mißbilligung zu enthalten haben. Nur Beifalls-Bezeugungen sollen erlaubt sein. Erst nach Beendigung der Debüts ist das Publikum eingeladen, seine Meinung kundzugeben. Der Regisseur liest dann die Namen der einzelnen Schauspieler vor und das Publikum gibt sein Urtheil ab, nicht durch Schreien und Klatschen, sondern nur „mittelst einfachen Zischens". Jedoch dürfen die verurtheilten Künstler „nie länger als fünf Minuten" ausgepfiffen werden.

Fr. Niemann-Seebach ist, wie wir einem Schreiben von ihr entnehmen, durch Hen. Ullmann zwar zur Mitwirkung an den Patti-Konzerten aufgefordert worden, hat aber abgelehnt.

Lokales.

Im Burgtheater kam am 27. Putlitz' Lustspiel „Um die Krone" zur ersten Aufführung und fand günstige Aufnahme. Der Beifall, der sich schon nach dem 3. und 4. Akte etwas reger gestaltet hatte, steigerte sich nach dem 5. in Folge der hübschen Schlußwendung zu einem allgemeinen. Eine eingehende Besprechung der Novität bringen wir in unserer nächsten Nummer.

Im Kärnthnerthor-Theater hat bereits eine Nachtprobe von „Flick und Flock" stattgefunden. Das „Fremdenblatt" meldet, daß die darin auftretenden Jäger des Kaiserjäger-Regiments mit kaiserlicher Erlaubniß in vollkommener Feldadjustirung erscheinen werden. — Fr. Kainz-Peanse tritt heute in ihrer letzten Gastrolle im „Troubadour" auf.

Der Tenorist Kreutzer, welcher durch Jahre hindurch in Folge gänzlichen Verlustes der Stimme sich mit dem bescheidenen Posten eines Chorführers am Operntheater hatte begnügen müssen, ist, wie hiesige Blätter melden, durch eine glückliche Kur wieder zum Vollbesitz seiner Stimmmittel gelangt, und will demnächst probeweise den Arnold im „Tell" singen.

Das Carltheater soll mit Neujahr eines seiner beliebtesten Mitglieder, Frl. Fischer verlieren.

Briefkasten der Redaktion. 28.—29 September Φ: Erhalten. — F. L. N. in Frankfurt a. M.: Benützt

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Die Expedition der „Recensionen".
Wien, Karl Czermak. Schottengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 40.

Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien.

7. Oktober. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czeemak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Ein Vorwort zur nächſten Konzertſaiſon. — Sebaſtian Bach. Von Karl v. Bruyck. II (Fortſetzung). — Die verſchiedenen Pauſen in der Recitation. Von H. Th. Rötſcher. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Um die Krone"). Carltheater („Hohe Politik") — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Braunſchweig, Hannover, Prag) — Kleine Chronik. — Lokales

Ein Vorwort zur nächſten Konzertſaiſon.

Obgleich unſere großen Konzert-Inſtitute bis jetzt noch nichts haben verlautbaren laſſen von den muſikaliſchen Genüſſen,*) die ſie für die bereits im nächſten Monate beginnende Saiſon in Bereitſchaft halten, ſo glauben wir doch zuverſichtlich diesmal ganz beſonders Intereſſantes erwarten zu dürfen. Der große Wiener-Amerikaner Hr. Ullmann hat nämlich bereits für die Monate November und Dezember ſechs „Patti-Konzerte" angekündigt, und es werden unſere einheimiſchen Muſik-Inſtitute ganz beſondere Anſtrengungen machen müſſen, um bei einer ſo gefährlichen Konkurrenz nicht, wenigſtens momentan, den Kürzern zu ziehen. Es kann uns natürlich nicht beifallen, von einer Konkurrenz in künſtleriſcher Richtung ſprechen zu wollen, da die Ullmann'ſchen „Patti-Konzerte" trotz der langen Liſte glänzender Namen, welche die Programme ſchmücken, doch durchaus in das Bereich des reinſten Virtuoſenthums gehören, ſondern allein von der Konkurrenz in materieller Beziehung, und dieſe iſt, für Inſtitute wie die Geſellſchaft der Muſikfreunde, die Philharmoniker, das Hellmesberger'ſche Quartett, die ausſchließend auf ihre Einnahmen angewieſen ſind, nicht zu verachten.

Das Konzert-Publikum iſt trotz aller ſchönen Redensarten über das „muſikaliſche Wien" ein verhältnißmäßig ſehr geringes und zählt gerade in der Klaſſe der mehr Begüterten die wenigſten Mitglieder. Nun wird jeder, wie leichtbegreiflich, die „Patti-Konzerte" mitmachen wollen, wodurch wenigſtens Vielen das treue Verharren bei den einheimiſchen Muſik-Inſtituten nur durch ein ſchweres Opfer möglich werden wird. Dieſes Opfer hervorzurufen und zu verdienen durch Zuſammenſtellung der Programme und durch Vorzüglichkeit der Leiſtungen, iſt jetzt die wichtigſte Aufgabe jener früher genannten Muſik-Geſellſchaften.

Poſitive Rathſchläge nach dieſer Richtung hin zu geben, liegt nicht in unſrer Abſicht, und wir wollen uns nur auf einige allgemeine Bemerkungen und Andeutungen beſchränken.

Die Geſellſchaft der Muſikfreunde legt den Schwerpunkt ihrer Konzerte in die großen Werke für Orcheſter und gemiſchten Chor, die Philharmoniker hingegen in die Symphonie. Dieſe, in der Natur der beiden Inſtitute ſelbſt begründete verſchiedenartige Richtung möglichſt feſtzuhalten, ſcheint in den letzten Jahren von beiden Seiten ernſtlich beabſichtigt zu werden. Damit kann man ſich nur vollſtändig einverſtanden erklären, weniger aber mit der Art und Weiſe, wie von beiden Seiten innerhalb dieſer Grenzen vorgegangen wird.

Bei der Geſellſchaft der Muſikfreunde iſt es nicht ein befolgtes Syſtem, ſondern vielmehr eine gewiſſe Syſtemloſigkeit, welche bei der Zuſammenſtellung der Programme zu tadeln wäre. Man fürchtet einerſeits die gegen jede Novität im vorhinein eingenommenen, raiſonnirenden alten Herren und möchte

*) Soeben wird das Programm der Philharmoniker durch Anſchlagzettel veröffentlicht. A. d. R.

doch anderſeits der Verpflichtung, Neues zu bringen, auch genügen; daraus entſteht ein ängſtliches, unſicheres Vorgehen in dieſer Richtung, welches nach beiden Seiten unbefriedigt läßt. Doch auch abgeſehen davon, bieten die Programme der Geſellſchafts-Konzerte oft das Bild der zufällig zuſammengewürfelten. Etwas mehr Ordnung und Syſtem thäte hier dringend Noth. Auch wird nicht ſelten zu Anfang der Saiſon Manches in Ausſicht geſtellt, was dann nicht zur Aufführung gelangt.*) So war z. B. von Cherubini's Requiem, von Bach's H-moll-Meſſe, von Bruchſtücken aus einer Schubert'ſchen Oper, u. ſ. w. die Rede, und von Alledem kam nichts zum Vorſchein.

Die Programme der Philharmoniker ſind bei weitem homogener, allein ſie laufen Gefahr, durch allzugroße Monotomie langweilig zu werden. Novitäten ſind hier noch viel ſeltener, als bei der Geſellſchaft der Muſikfreunde, und wird ja eine von Stapel gelaſſen, ſo iſt ihr Urtheil ſchon im vorhinein entſchieden. Immer wieder dieſelben Symphonien und Ouvertüren, wenn dieſe auch von Beethoven, Mozart, Mendelsſohn, u. ſ. w. ſind, wirkt am Ende doch abſpannend. Anfangs waren dieſe durch Geſangsvorträge unterbrochen, allein dieſe fielen meiſtens ſo unglücklich aus, daß man im vorigen Jahr bereits darauf verzichtete. Das Orcheſter zählt ſo viel ausgezeichnete Virtuoſen in ſeiner Mitte, daß es leicht wäre, durch Inſtrumental-Solovorträge die Monotonie eines aus zwei großen Symphonien beſtehenden Konzertprogrammes zu unterbrechen. Dagegen wird man uns vielleicht einwenden, daß es derartiger Konzertſtücke nur ſehr wenige gibt, die in den Rahmen paſſend wären. Allerdings: aber würden nicht viele Komponiſten, durch die Philharmoniker dazu angeregt und einer ſo trefflichen Aufführung gewürdigt, genau ſolche Kompoſitionen liefern, und wäre dies nicht überhaupt ein Gewinn für die nach dieſer Richtung ſo arme Muſikliteratur?

In den letzten Jahren hat auch das Hellmesberger'ſche Quartett eine entſchiedene Abneigung gegen die Vorführung von Novitäten an den Tag gelegt. Hr. Hellmesberger iſt aber dafür nicht zu entſchuldigen, denn erſtens hatte er bereits ſein Publikum an die Vorführung von Novitäten gewöhnt, und zweitens iſt er überhaupt ſeines Publikums unter allen Verhältniſſen gewiß, und es iſt folglich ſeine Pflicht als Künſtler, dieſe günſtige Stellung zu benützen, um neue Werke einzuführen. Wenn auch nichts Hervorragendes im Bereiche der Kammermuſik geſchaffen wird, gangbare Waare iſt immer vorhanden, wenigſtens gewiß ebenſoviel wie vor fünf bis zehn Jahren. Wir glauben auch dieſen Rückſchritt im Hellmesberger'ſchen Quartett weit weniger in dem Mangel an aufführbaren Werken ſuchen zu ſollen, als in dem Mangel an Zeit ſeitens des ſo überbürdeten Primarius, um dieſelben gewiſſenhaft zu ſtudiren. Wenn es ſich beſtätigen ſollte, daß Laub eine Profeſſur in Rußland angenommen hat, ſo wird Hellmesberger heuer wieder allein auf dem Felde der Quartettmuſik herrſchen, und wir wollen hoffen, daß er in Bezug auf Novitäten das Verſäumte nachholen wird, denn ſonſt liegt bei der ſteten Wiederholung desſelben Einerlei, und wäre es noch ſo ſchön, wie bei den Philharmonikern, die Gefahr der Langweile ſehr nahe.

Noch wäre eigentlich der Vollſtändigkeit wegen hier auch der Geſellſchaft „Haydn" zu erwähnen; allein wenn wir auch keineswegs die Verbeſſerungs-Beſtrebungen verkennen, welche ſeit der Reorganiſation der Geſellſchaft verſucht wurden, ſo halten wir doch alle gemachten Anſtrengungen für zwecklos, ſo lange die Geſellſchaft für ihre Aufführungen nicht über ein entſprechendes Lokal und einen friſcheren, kräftigeren Chor wird verfügen können. Ließe ſich in letzterer Beziehung vielleicht noch eine Allianz bewerkſtelligen zwiſchen dem „Haydn" und der dahinſiechenden Singakademie? Der „Haydn" hat die pekuniären Mittel, welche der Singakademie fehlen, dieſe dagegen hätte die jugendlich friſchen Stimmen, welche dem „Haydn" abgehen.

Und ſomit ſchließen wir dieſe nur ganz allgemein gehaltenen Bemerkungen und Andeutungen. Sollte die eine oder die andere unſerer Konzertunternehmungen darin vielleicht irgend eine zu beherzigende Anregung finden, ſo iſt unſer Zweck erreicht.

*) Freilich handelt es ſich hier nicht um offiziette Verſprechungen, denn die Direktion der Geſellſchaft iſt in Bezug auf ihre Mittheilungen ebenſo ſchweigſam wie unſer neues Miniſterium.

Sebaſtian Bach.

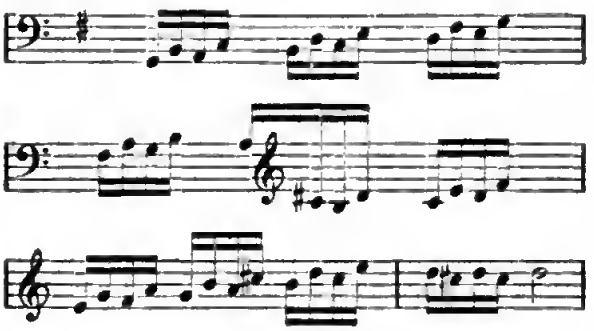
1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

Von Karl v. Bruyck.

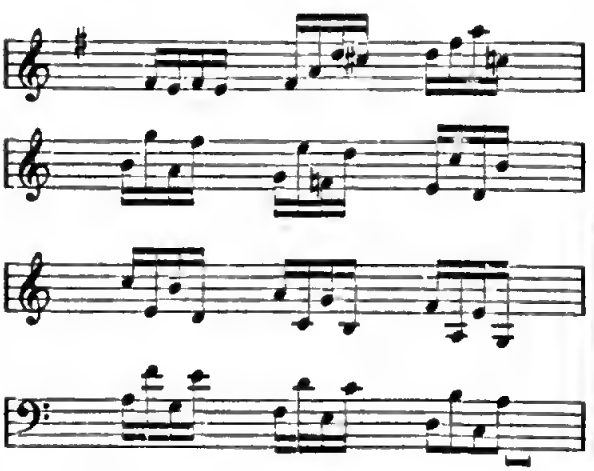
II.

(Fortſetzung.)

Den Orgelſtücken folgt die „Aria“ mit den 30 Veränderungen. So genial, ſo formenreich wie die berühmten 32 Veränderungen oder Variationen Beethoven's ſind nun dieſe zwar nicht, aber doch ungleich reicher, als es Mozart'ſche Variationen zu ſein pflegen, und wenn ſich auch eine beträchtliche Zahl dieſer Veränderungen ziemlich ſteif und „ledern“ ausnehmen, ſo zeichnen ſich doch andere auf gar mannigfache Weiſe aus, z. B. durch lieblichen Reiz die 7., durch Originalität die 17., von welcher wir den Anfang herſetzen. Der Baß beginnt ſo:



Dazu ein halb figural, halb melodiſch gebildeter Kontrapunkt in der Oberſtimme. Dann antwortet die letztere in folgender Weiſe:

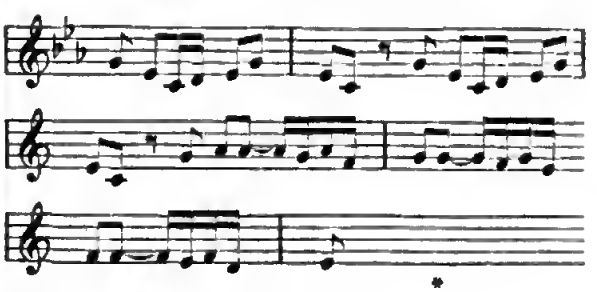


Die Unterſtimme aber gleitet von dem zweigeſtrichenen d wieder in Terzengängen begleitend hinab zu dem g der großen Oktave und beide ſchließen ſo:

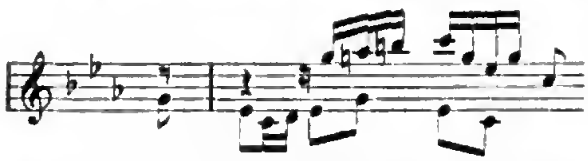
Durch ihren kecken Humor machen ſich die 23. und 29. Variation bemerklich und mit einer wunderſchönen Variation, der 30., welche er „Quodlibet“ überſchreibt, beſchließt Bach das bunte Spiel oder vielmehr er beſchließt es mit einer Reprise des, wenn man von den vielen Verzierungen abſieht, ſehr einfachen, aber breit ausgeführten — in zwei Theilen 32 Takte umfaſſenden — im Menuett-Rhythmus einherſchreitenden Thema.

Alle dieſe Werke bilden zuſammen eine Sammlung, welche Bach ſelbſt unter dem ſehr ſimpeln, anſpruchsloſen Titel „Klavierübung, denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfaßt“ in vier Theilen (in den Jahren 1726 bis 1740) herausgegeben hat.

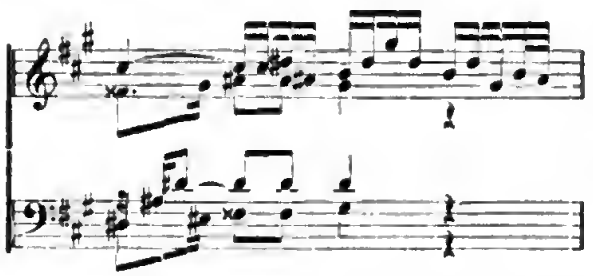
Aber wie es im Sprichwort heißt: „Das Beſte zuletzt“, ſo kann man auch hier ſagen, daß das Beſte zuletzt komme, denn Grandioſeres enthält dieſer Band nicht, als die drei Stücke, mit welchen er ſchließt, die beiden Toccaten in Fis-moll und C-moll und die Fuge in A-moll. In dieſen drei gewaltigen Gebilden wogt ein ſo gigantiſches Tonleben, wie wir es auf dem Gebiete der Dichtung z. B. in unſerem alten Nibelungenliede bewundern. Wie in dieſem die Recken und Helden Felsblöcke ſchleudernd ſich überbieten, ſo dort der rieſige Meiſter. Welch' ein Introitus und welch' ein Schluß in der Toccata in Fis-moll! Und wenn die Fuge mit ihrem ſo geiſtreich gebildeten Gegenſatz beginnt, wie horcht man gleich auf! Und wieder welch' ein Beginn, welch' ein Ende in der Toccate in C-moll! Immer iſt es, als ob ein Gott aus Wolken mit Donnergebraus herniederführe; und in den Wolken, die ſich hinter ihm ſchließen, verſchwindet er auch wieder. Dann das Fugenthema dieſer Toccata, welches wir doch herſetzen wollen:



Und ihr ſpäterer Gegenſatz:



Welch ein Leben! Welche Gewalt! Welche Energie! Und endlich die Fuge in A-moll. Eine kurze, „Phantaſie“ überſchriebene Einleitung von zehn Takten in langſamen, ſchweren Akkorden eröffnet ſie. Nur ein großer Tondichter konnte allein dieſe zehn Takte ſchreiben. Dann ſehe man, wenn man Einzelnes bemerken will, die Entwicklung Seite 340 von der 3. bis 6. Zeile und dann den ganzen gewaltigen Schluß von hier an. Indeſſen ſind dieſe Stücke nicht nur in der muſikaliſchen Gelehrten-Republik hoch berühmt, ſondern auch in weiteren muſikaliſchen Kreiſen ziemlich bekannt, da ſie, um des koloſſalen Effektes willen, der ſchon allein durch ihre techniſche Ausführung zu erzielen iſt, gleich der chromatiſchen Phantaſie auch von unſeren Virtuoſen öfter in Konzerten geſpielt werden, ſo daß wir uns ein näheres Eingehen auf ſie um ſo mehr verſagen müſſen, als uns ein ſolches auch der Raum, welchen wir zu unſerem Zwecke in dieſen Blättern beanſpruchen dürfen, verwehren würde. Nur eine Bemerkung müſſen wir uns noch in Betreff der Toccata in Fis-moll erlauben. Sie betrifft die Stelle, welche mit dem letzten Takte von Seite 316 beginnt und bis zur 2. Zeile der Seite 318 reicht. Vielleicht, ſogar wahrſcheinlich, haben ſchon Andere früher — wir wiſſen es nicht — dieſelbe Bemerkung gemacht. Dieſe Stelle beginnt nämlich ſo:



Und nun wiederholt ſich dieſe Figur, durch verſchiedene Tonarten wandernd, ganz gleichförmig ohne Unterbrechung 22 Takte hindurch, mit der einzigen Abwechslung, daß die Stimmen vom 7. bis 20. Takt kontrapunktiſch verwechſelt werden. Wir halten uns feſt überzeugt, daß dieſe Stelle korrumpirt iſt, daß ſie nicht ſo, wie ſie hier ſteht, von Bach geſchrieben worden ſein kann. Das wäre ja, was man in der muſikaliſchen Handwerksſprache einen Schuſterfleck nennt, im monſtröſeſten Maßſtabe. Kein Spieler von Geſchmack und Einſicht ſollte auch dieſe Stelle in der vorliegenden, für den Hörer geradezu unerträglichen, marternden Faſſung jemals vorgetragen haben und hat es auch vielleicht nie. Wir würden unſererſeits — unbekannt mit einem vielleicht bereits beſtehenden Uſus — vorſchlagen, von dem zweiten Takte der Seite 317 ſogleich zum erſten Takte der letzten Zeile dieſer Seite überzugehen. So geht die ſchöne kontrapunktiſche Umkehrung nicht verloren und der unnatürlich ausgedehnte Umfang dieſer Stelle wird auf 8 Takte reduzirt, was gerade hinreicht; der anmuthige Stimmenwechſel aber läßt die Empfindung der Monotonie nicht aufkommen, welche ſonſt ſchon dieſe achtmalige Wiederholung hervorrufen müßte.

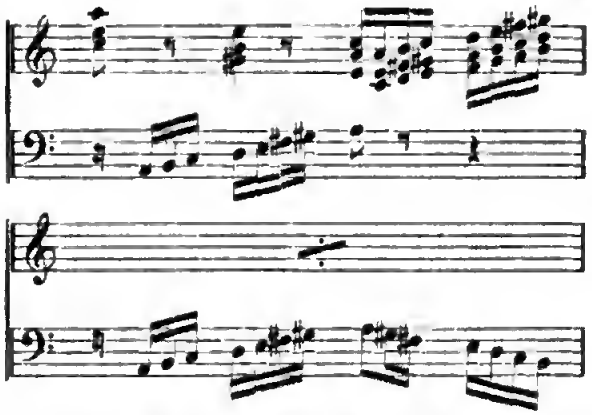
Der vierte Band enthält die Matthäus-Paſſion. Dieſes Werk iſt in den letzten Jahren in den weiteſten Kreiſen bekannt geworden und wir haben bereits ſelbſt an dieſem Orte über daſſelbe zu ſprechen Gelegenheit gehabt. Wir wenden uns daher ſogleich zum nächſten, dem 5. Bande, welcher die Fortſetzung der Kantaten bringt. Mit den Kantaten des erſten Bandes könnten ſie nun wohl im Ganzen nicht konkurriren, denn in dieſen erblickt man, wie ſchon bemerkt, die höchſte Blüthe der Bach'ſchen Kunſt: es ſind reine Diamanten; gleichwohl ſind aber auch ſie von außerordentlich hohem Werth und auch neben Diamanten behalten Gold und Silber immer ihren Preis. Wie uns das Vorwort (von Ruſt, dem Herausgeber dieſer Werke) belehrt, ſind dieſe Kantaten abſichtlich aus verſchiedenen Lebensperioden des Meiſters zuſammengeſtellt worden, vermeintlich, um uns die Stufenfolge ſeiner Ausbildung zu veranſchaulichen. Dieſen Zweck erfüllen ſie nun zwar nicht, denn die mit Nr. 21 bezeichnete Kantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ z. B., welche aus dem Jahre 1714, dem 29. Lebensjahre des Meiſters herſtammt, iſt ohne Frage eine viel bedeutendere Kompoſition, als die 17 Jahre ſpäter geſchriebene: „Wir danken Dir Gott“, und ebenſo kann ſich die im Jahre 1738 geſchriebene Kantate: „Freue Dich, erlöſte Schaar“ mit ſo mancher früheren nicht meſſen. Und dies iſt nicht zu verwundern; denn alle ſolche Eintheilungen der Werke der Meiſter gelten höchſtens im Ganzen und Großen. Etwa mit dem 30. bis 35. Jahr erreicht der Geiſt ſeine Reife und muß der Künſtler ſich der Technik ſeiner Kunſt völlig bemeiſtert haben. Dann nehmen oft größere oder geringere Begeiſterung und manche zufällige Umſtände den weſentlichſten Einfluß auf ſeine Hervorbrin-

gungen und laſſen manches ſpätere Werk geringer erſcheinen als früher.

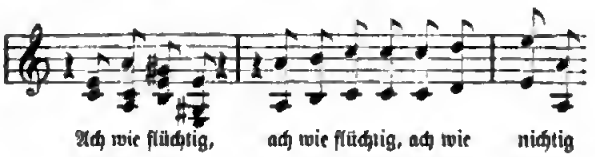
Eines der unvergleichlichſten Stücke dieſer Sammlung iſt der erſte Satz der 26. Kantate:

„Ach wie flüchtig,
Ach wie nichtig
Iſt der Menſchen Leben!
Wie ein Nebel bald entſtehet,
Und auch wieder bald vergehet,
So iſt unſer Leben, ſehet!

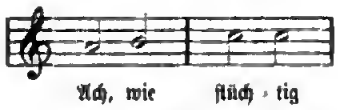
Mit welcher Macht und Gewalt iſt die Empfindung, welche dieſe Verſe ausſprechen, hier zu muſikaliſchem Ausdruck gebracht! Denn nicht in einem lugubern Adagiosatze läßt Bach dieſe Verſe ſingen, ſondern in einem feurigen Allegro (A-moll, $^4/_4$), gleich als ob er die Energie ausdrücken wollte, mit welcher ſich eben darum der erkennende und kräftige Geiſt vom Flüchtigen und Nichtigen abwendet. Aber wie tiefſinnig iſt dieſes grandios ausgeführte Stück gedacht! Eigenthümlich waltet das Inſtrumentale vor. Es iſt ein Symphoniesatz mit eingeſtreuten Chorpartikeln. Aber wie? So beginnt Bach:



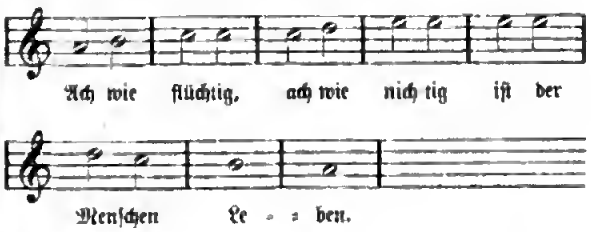
Dieſen Ton hält er das ganze Stück hindurch feſt. Es umfaßt 65 Takte. Davon entfallen 16 auf die Inſtrumentaleintheilung, 17 auf den Inſtrumentalſchluß, alſo über die Hälfte auf den rein inſtrumentalen Theil. Wie prächtig rollen die Streichinſtrumente im Verein mit den Oboen und dem Flauto traverso einher! Im 17. Takte fällt der Chor ein. Aber wie? Alt, Tenor und Baß ſingen (und wie grandiös, wie bedeutſam wirkt hier das unisono im zweiten Takt):



Der Sopran dagegen ſingt zugleich in gehaltenen Tönen:

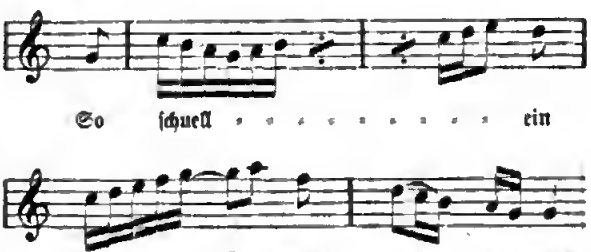


wie man ſieht, eine Art Choralmelodie. Dann zwei Takte Inſtrumentalintermezzo. Dieſelben, welche wir oben verzeichnet haben, dann wieder Chorſatz, wie oben, und wieder Inſtrumentalintermezzo. Der Sopran aber führt, von dieſen Pauſen unbeirrt und ohne Textwiederholung ſeine Choralmelodie ruhig fort:

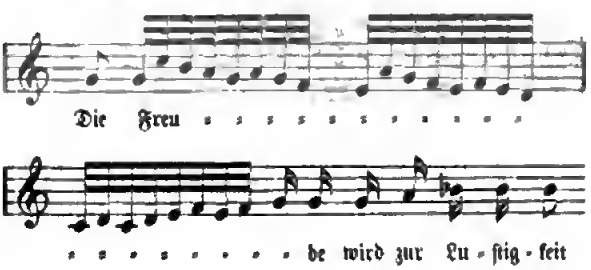


In ähnlicher Weiſe iſt dann der zweite Abſchnitt gebildet. Während alſo der übrige Theil des Chores und das Orcheſter mit feurigem Muth dem Menſchenſchickſal zu trotzen ſcheinen, kann der Sopran doch nicht umhin, es in Trauertönen zu beklagen. So ſpricht Bach in dieſer bewunderungswürdigen Kompoſition zugleich ſeinen großen und menſchlich ſchönen Sinn aus.

In der dieſem Chorſatze folgenden Tenorarie hat Bach wieder reichlichen Anlaß zur Tonmalerei und benützt ihn mit Luſt:



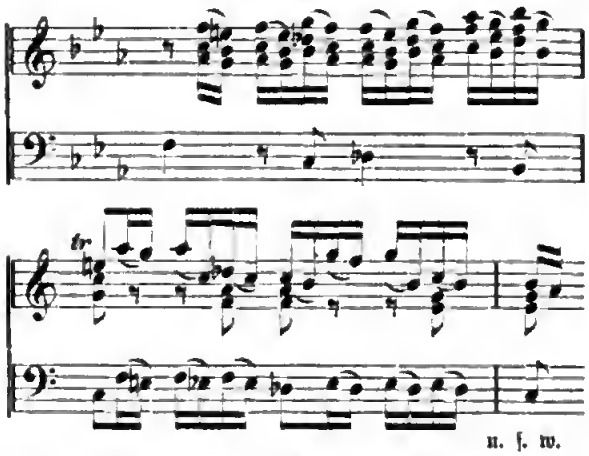
Ebenſo im Anfang des nächſten Recitativs:



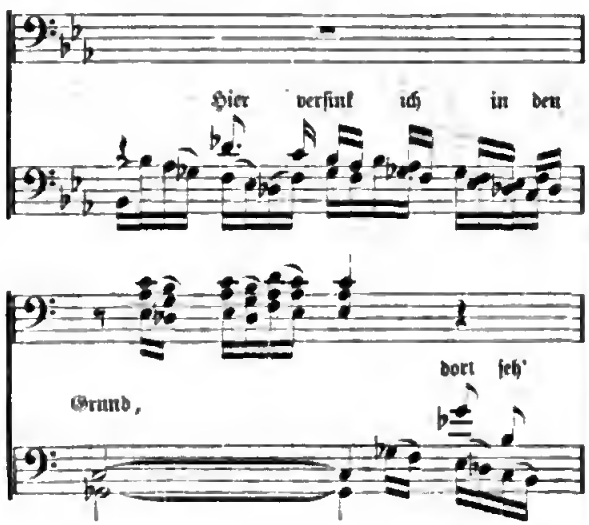
Digitized by Google

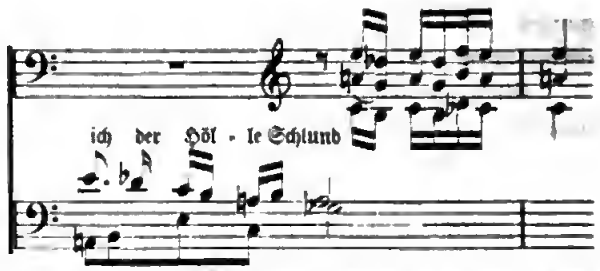
Nächſt dieſer Kantate ſind wohl Nr. 21 und 28 die bedeutendſten dieſes Bandes. Im Eingangsſatze der erſteren bemerken wir den folgenden ſehr ſchönen Zug. Er beginnt mit einer Inſtrumentaleinleitung: C-moll, 4/4, Adagio assai, 21 Takte. Dann ſetzt gleich in einem fugirten Satze, welchen wir uns in der Bewegung eines Andante con moto vorgetragen denken (Tempobezeichnung fehlt) der Chor ein: „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen". Der Text wird immerfort wiederholt, 37 Takte lang. Dann folgt der zweite Vers: „aber Deine Tröſtungen erquicken meine Seele." Bei dem Worte „aber" hält nun Bach die Bewegung mit einem Adagio-Takte auf und fährt dann im nächſten Takte im Allegro vivace fort.

Ein ganz ausnehmend ſchöner Satz dieſer Kantate iſt das Largo: „Bäche von geſalz'nen Zähren, Fluthen rauſchen ſtets einher". Wir können uns nicht verſagen, die erſten Takte der Inſtrumentaleinleitung herzuſetzen:



Und dann die wunderbare Stelle:





Mit einem „Allelujah" ſchließt dann dieſe Kantate, welches an muſikaliſcher Macht und Gewalt doch alles überbietet, was Händel Derartiges komponirt hat, das mit Recht ſo berühmte Allelujah des Meſſias nicht ausgenommen.

In den nächſten Kantaten berührt uns der chriſtliche Jammer und die übergroße Naivetät des Textes manchmal theils peinlich, theils wunderlich, z. B.:

„Du wahrer Gott und David's Sohn,
Der Du von Ewigkeit, in der Entfernung ſchon
Mein Herzeuleid und meine Leibespein
Umſtändlich angeſeh'n, erbarme Dich mein."

Oder: „Es iſt nichts Geſundes an meinem Leibe," u. ſ. w. „Die ganze Welt iſt nur ein Hoſpital." Und dann:

Ein ungefärbt Gemüthe
Von deutſcher Treu' und Güte
Macht uns vor Gott und Menſchen ſchön."

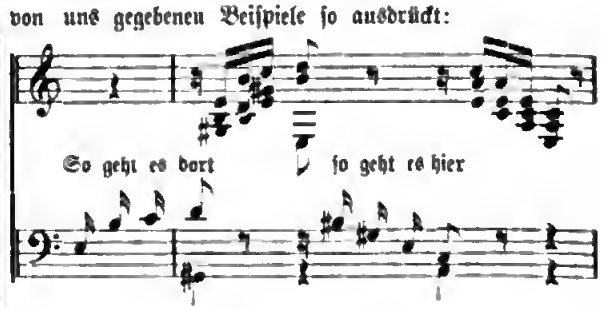
Und ganz eigen klingt es, wenn wir Bach in einer Arie der 25. Kantate ſingen hören:

„Oeffne meinen ſchlechten Liedern,
Jeſu, Dein Gnadenohr."

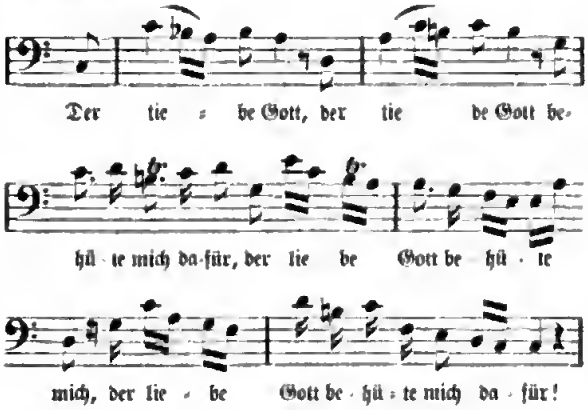
Einen wirklich rührenden Zug aber, der ſich in dem zweiten Recitativ der 24. Kantate findet und das innerſte Gemüth des außerordentlichen Mannes offenbart, wollen wir nicht unbemerkt laſſen. Der Text dieſes Recitativs lautet grimmig genug:

„Die Heuchelei iſt eine Brut,
Die Belial gehecket;
Wer ſich in ihre Larve ſtecket,
Der trägt des Teufels Livereу" u. ſ. w.

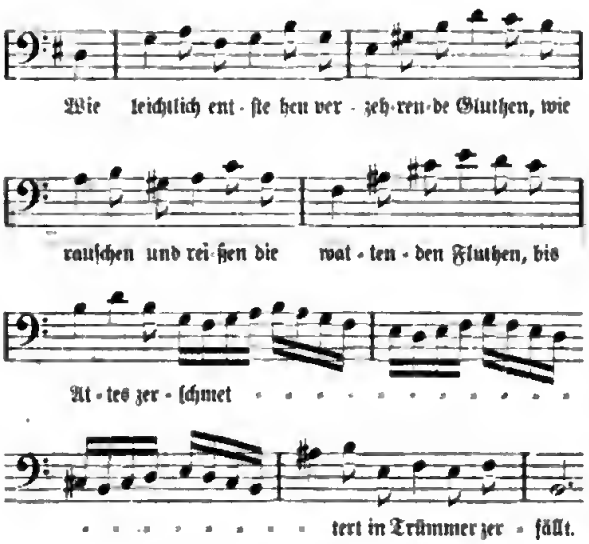
Dann heißt es: „So geht es dort, ſo geht es hier," welche Stelle Bach in Analogie mit einem früheren von uns gegebenen Beiſpiele ſo ausdrückt:



Nun folgt der letzte Vers: „Der liebe Gott behüte mich dafür“, und nun verläßt Bach das bisherige Parlando-Recitativ und trägt diesen Vers in dem folgenden schönen, ausdrucksvollen Arioso vor:



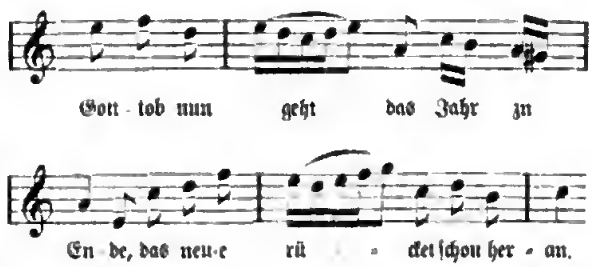
Von der 26. Kontate haben wir bereits ausführlich geſprochen. Sie iſt ein bewunderungswürdiges Meiſterſtück von Anfang bis zum Ende und geben wir von der Gewalt Bach'ſcher Tondichtung, welche ſich in dieſem Werke ſo herrlich ausdrückt, nur noch in einer Stelle aus dem letzten Satze derſelben eine kleine Probe, nämlich der folgenden:



Dazu gehört nun freilich noch die höchſt charakteriſtiſche und lebendige Begleitung. — Von den Schlußchorälen haben wir ſchon einmal bemerkt, daß ſie ſich faſt ohne Ausnahme durch wunderbare Schönheit auszeichnen und daß es höchſt bewunderungswürdig erſcheint, wie mannigfach Bach auch dieſe kleinen, ſich in einem faſt immer gleichen Vorſtellungskreiſe bewegenden Gebilde zu formen weiß.

Die 27. Kontate: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ will uns ſchöner Einzelheiten, wie des herrlichen Schlußchorales ungeachtet im Ganzen ein wenig ſtarr erſcheinen. Um ſo glänzender thut ſich wieder die nächſte 28. Kontate: „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende“ hervor.

Wie prächtig ſtimmt hier der Geſang des erſten Satzes (eine Sopran-Arie) zu dem Texte und einen wie ganz anderen Ton ſtimmt der Meiſter an, als ſonſt:



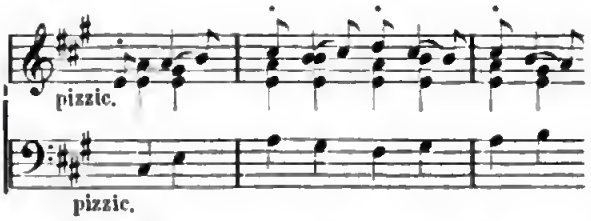
Das begleitende Orcheſter führt dieſes Motiv in den nächſten vier Takten weiter fort, erſt in G-dur, dann in D-moll. Dazu ſetzt Bach den Geſang:

Und dann der prächtige Baß:

Mit der letzteren Figur beginnt ſogar das Stück geniol genug. Folgt ein höchſt tiefſinniges, mit wunderbarer Kunſt komponirtes Alla breve: „Nun lob', mein' Seel' den Herrn“. Bemerkt möge auch werden der ſchwungvolle Ausdruck in dem Schluße des zweiten, dieſem Satze folgenden Recitativs:

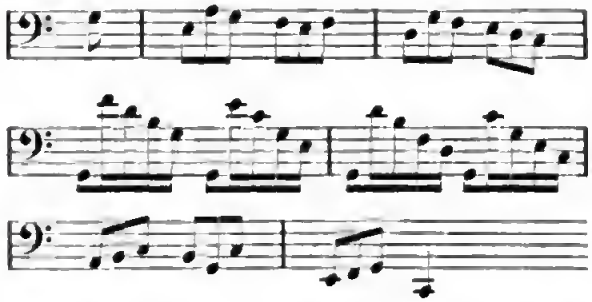
Der letzte Satz (von dem Schlußchoral), ein Duett zwiſchen Alt und Tenor: „Gott hat uns im heurigen Jahre geſegnet“ iſt hinlänglich charakteriſirt durch das Eingangsritornell der Bäſſe:

Digitized by Google



Die 29. Kantate dünkt uns, wie schon bemerkt, wieder etwas geringer, obwohl sie aus Bach's „reifster" Lebensperiode, dem Jahre 1731 stammt. Der Titel besagt, daß sie „bei der Rathswahl zu Leipzig" komponirt wurde. Der Umstand aber, daß sie sonach als eine Gelegenheitsarbeit erscheint, fällt freilich nicht in's Gewicht, denn als solche sind eigentlich diese, sämmtlich zu besonderen Kirchenfesten komponirten, Kantaten alle zu betrachten. Als bemerkenswerth wäre noch hervorzuheben, daß diese Kantate ausnahmsweise mit einer längeren Instrumentaleinleitung, einer Symphonie (13 Seiten Partitur) eröffnet, und daß dieses übrigens interessante präludienartige Stück seinem Hauptinhalte nach von Bach in der sechsten der Violinsonaten als „Präludium" wieder verwendet wurde, indem der Violinsatz dieses Stückes sich als einfache Transposition des Organo obligato dieser Symphonie erweist.

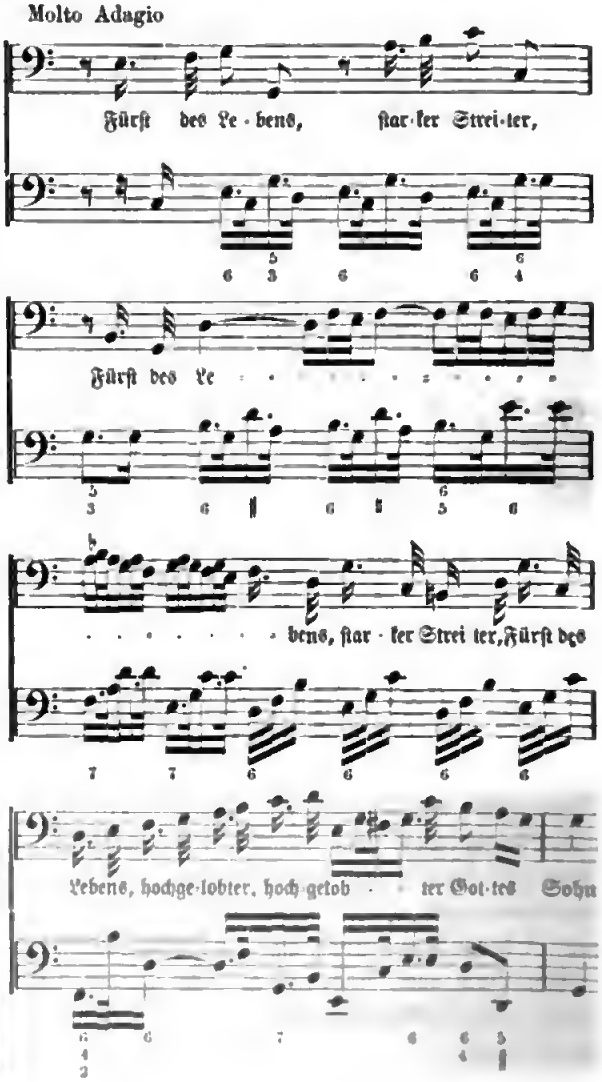
Dagegen wäre wieder die 30. Kantate, mit welcher dieser Band schließt, als ein treffliches Meisterwerk nicht genug zu preisen, besonders der Eingangschor, der am Schluße des zweiten Theiles wiederholt wird, und die herrliche Arie: „Kommt, ihr angefochtnen Sünder", von welcher wir nur die ersten Takte mittheilen:



Wir schließen dem fünften Bande gleich den siebenten an, in welchem wir die Fortsetzung der Kantaten (31—41) finden. Wenn wir aber schon die zweite und dritte Kantaten-Serie gegen die ganz unschätzbare erste an Höhe des Kunstwerthes ein wenig zurückstehen sahen, wenn auch nur sowie wir selbst das Gold an Werth hinter den Diamanten zurückzustellen pflegen, so rückt diese Serie im Vergleich zu jenen wieder um eine Linie herab, aber kaum brauchen wir erst zu sagen, daß es immer Werke von sehr edlem, reichem Metallgehalt bleiben, die wir vor uns haben. Doch werden wir uns, wenn wir früher unserer Bewunderung schwer Grenzen zu setzen wußten, jetzt in Betrachtung dieser Werke doch kürzer fassen dürfen. Als die bedeutendsten Kantaten dieser Sammlung möchten uns im Ganzen erscheinen: die 31.: „Der Himmel lacht, die Erde jubiliret", die 32.: „Liebster Jesu, mein Verlangen", die 34.: „O ewiges Feuer", Ursprung der Liebe, die 38.: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", die 39.: „Brich dem Hungrigen dein Brod", und die 40.: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes".

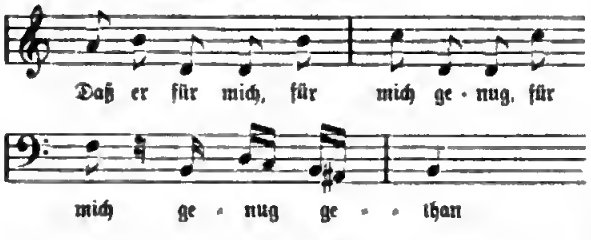
Aus der 31. Kantate heben wir insbesonders außer dem prächtigen Instrumentaleingang und dem darauf folgenden imposanten Chorsatz die originelle, übrigens wieder einmal recht an Händel erinnernde Baß-Arie hervor, deren Anfang wir mittheilen:

Molto Adagio

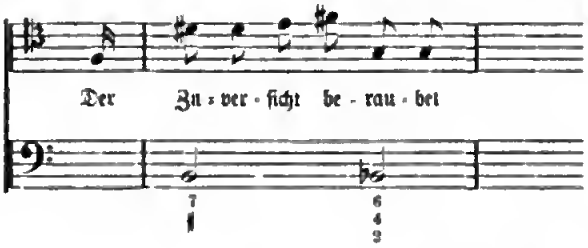


In der 32. Kantate ſticht beſonders der erſte Satz hervor, eine Sopran-Arie von innigſtem Ausdruck, wunderbar ſchön von dem Geſang einer Oboe und dem Spiccata der Geigeninſtrumente begleitet.

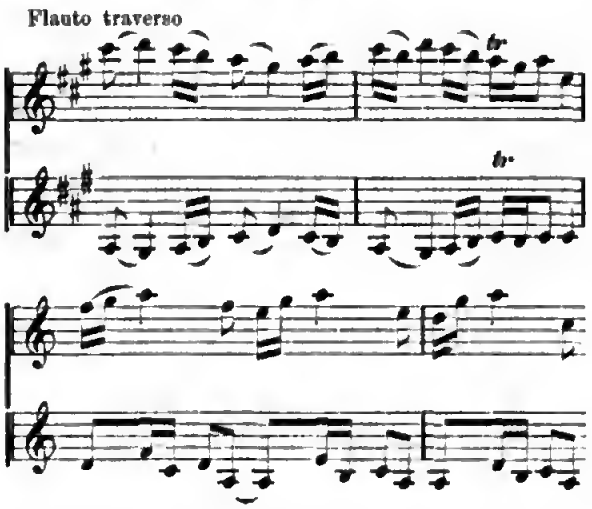
Die 33. Kantatr enthält eine ausnehmend ſchöne Alt-Arie, in welcher beſonders die folgende mehrmals wiederhalte Stelle zauberhaft berührt:



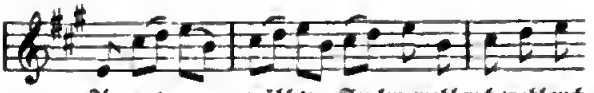
Eine merkwürdige harmaniſche Wendung in dem dieſer Arie folgenden Recitativ ſei hier nebenbei bemerkt:



In der 34. Kantate begegnen wir wieder einem außerordentlich lieblichen, ein wenig an jene herrliche Arie der 30. Kantate, deren Eingang wir mittheilten, erinnernden Stück in der Alt-Arie:



Die erſte Violine geht (ſordinenbedeckt) in der tieferen Oktav mit dem Flauto traverso I., die zweite Violine eben ſo mit dem Flauto traverso II., eine Kombination von reizendem Effekt. Und wer möchte bei der folgenden Stelle dieſer Arie nicht an Mozart denken:



In der 37. und 38. Kantate ſind die beiden erſten Sätze durch ihre überaus kunſtvolle Arbeit höchſt anziehend. In der Tnor-Arie der letzteren fällt uns ſogleich im Anfang wieder die Lieblingsmanier des Meiſters auf:

Als ein vortreffliches, bewunderungswürdig gearbeitetes Stück dieſer Kantate muß namentlich auch das Terzett in D-moll hervorgehoben werden.

(Fortſetzung folgt.)

Die verſchiedenen Pauſen in der Recitation.

Dramaturgiſcher Beitrag zur Förderung der Schauſpielkunſt.

Von H. Th. Rötſcher.

So wichtig das richtige Innehalten der Pauſrn für die Recitation auch iſt, ſo wenig iſt doch bis jetzt zur Erkenntniß dieſes Gegenſtandes gethan, ſa daß die nachfolgenden Andeutungen, welche durchaus nicht darauf Anſpruch machen, dieſen Gegenſtand zu erſchöpfen, gewiß nicht überflüſſig ſind. Wir unterſcheiden rine dreifache Gattung van Pauſen, welche wir mit dem uns dafür am gemäßeſten erſcheinenden Rang als grammatiſche, rhetoriſche und rthiſche Pauſen bezeichnen.

Wir ſprechen zuerſt von der grammatiſchen Pauſe, als van der einfachſten nnd am leichteſten zu treffenden.

Die grammatiſche Pauſe wird ſchon durch die Interpunktianszeichen angedeutet, welche den durch die grammatiſche Pauſe gebotenen Halt bezeichnen. Die grammatiſche Pauſe hat alſo durchaus keine künſtleriſche Bedeutung. Der Verſtand allein hat ſie geſchaffen, der Verſtand allein kann ſie daher auch kontroliren. Das richtige Innehalten der grammatiſchen Pauſe beweiſt daher auch durchaus kein Talent, oder gar Geiſt für die Schauſpielkunſt. Wer ſie nicht richtig zu beobachten vermag, ſondern flüchtig über ſie hinwegeilt, beweiſt dadurch nur Mangel an Verſtand und an Bildung.

Die zweite Gattung von Pausen haben wir die rhetorischen genannt; sie haben künstlerische Bedeutung. Die rhetorischen Pausen sind wesentlich vorbereitend. Sie werden daher in der Regel da eintreten, wo sich eine Reflexion, oder ein Gedanke als Ergebniß einer vorangegangenen Erzählung darstellt. Hier macht die rhetorische Pause die Zuhörer aufmerksam und kündigt den nachfolgenden Gedanken an.

Die dritte Gattung von Pausen nannten wir die ethischen Pausen. Sie sind recht eigentlich dazu bestimmt, den Gemüthszustand anzukündigen oder gleichsam vorzubilden, sie treten in der Regel da auf, wo ein großer Umschwung des Geschicks eingetreten ist, indem sie gleichsam diesem plötzlichen Wechsel des Geschicks und seinen Eindruck auf das Gemüth ankündigen und darthun. Die ethischen Pausen sind also wohl eigentlich dadurch bedingt, daß sie die Wirkung eines plötzlichen Schicksalwechsels oder überhaupt einer erschütternden Nachricht darstellen.

Der durch die plötzlich eintretende und große Schicksalswechsel ankündigende Nachricht Erschütterte ist im ersten Moment sprachlos, er kann vor Erschütterung nicht zu Worte kommen. Die ethische Pause drückt nun das Ringen des erschütterten Gemüthes aus, das Wort zu finden und wieder zum Wort zu kommen. Die ethische Pause ist also recht eigentlich dazu bestimmt, uns die Arbeit des Gemüthes desjenigen zu versinnlichen, welcher vor Erschütterung gleichsam sprachlos geworden ist. Die ethische Pause bildet somit gewissermaßen den Uebergang aus der Sprachlosigkeit zum Sprechen. Jede ethische Pause verkündigt und verräth die Arbeit des Gemüthes, das Wort zu finden, um aus der Sprachlosigkeit zur Sprache zu gelangen.

Wir wissen wohl, daß mit diesen Andeutungen blos ein Schema gegeben ist, welches der darstellende Künstler erst mit Leben und Blut auszufüllen hat. Aber wir halten dergleichen systematische Fingerzeige für die Praxis durchaus nicht für überflüssig. Der Genius wird in allen Fällen auch ohne Lehre das Richtige treffen. Aber für das nach Bildung strebende und der Bildung bedürftige Talent ist die Schulung nach bestimmten, auf Beobachtung begründeten Gesetzen unumgänglich nothwendig.

Mögen denn unsere Winke bei dem künstlerischen Publikum ihre Berücksichtigung finden!

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

6. September—4. Oktober: „Ein geadelter Kaufmann“ (2 Mal) — „Lody Tortüffe“. — „Edda“. — „Die Ahnfrau“. — „Das Fräulein von Seigliére“. — „Mein Stern“ (2 Mal), „Zu schön“ und „Ein Tiger“. — „Bürgerlich und Romantisch“. — „Der Sonnwendhof“. — „Flatterſucht“ und „Nach Mitternacht“. — „Prinzessin Montpensier“. — „Julius Cäsar“. — „Die guten Freunde“ (2 Mal). — „Weiberthränen“ und „Ein Hut“. — „Gabriele“ und „Der Damenkrieg“. — „Fesseln“. — „Adrienne Lecouvreur“. — „Die Valentine“. — „Zopf und Schwert“. — „Das Urbild des Tartüffe“. — „Um die Krone“. Lustspiel in 5 Aufzügen, von G. zu Putlitz. Neu. (2 Mal). — „Die Lästerschule“. — „Ein Wintermärchen“. — „Pitt und Fox“. — „Wenn man nicht tanzt“ und „Der Winkelschreiber“. — „Gottsched und Gellert“. — Ein Mal (am 8. September wegen Normotags) geschlossen.

‡ Das Burgtheater hat mit seiner ersten, unter erschwerenden Umständen an's Licht geförderten diesjährigen Novität nicht das Glück gehabt, welches wir erwarteten. Das Lustspiel des Hrn. G. zu Putlitz: „Um die Krone“ war uns von Schwerin aus, wo es unter Leitung des Dichters zum ersten Mal die Bühne betrat, mit einer gewissen Ueberschwänglichkeit empfohlen worden (Vgl. „Recensionen“ 1865, Nr. 18, S. 282). Der erste Abend im Burgtheater, über den wir kurz berichteten, konstatirte denn auch, bei manchen starken Fehlern, eine gewisse sich bis zum Ende steigernde Bühnenwirkung, und die Aufnahme durfte mit vollem Recht eine warme genannt werden.

Nichts destoweniger hat das neue Stück auch keinen Schein von Hoffnung, sich auf unserer Bühne dauernd behaupten zu können. Sei es nun in Folge der nahezu einstimmigen herben Verdammungsurtheile der Tagesblätter, sei es weil der poetische Gehalt der Novität bei nüchterner Ueberlegung denn doch stark zusammenschrumpft, — bereits am zweiten Abend kämpften die Darsteller vergebens gegen die sichtliche Kühle der halbleeren Sperrsitzreihen an, und nachdem die übliche dritte Aufführung durch ein Unwohlsein des Hrn. Wagner vereitelt wurde, scheint es fast, als ob der Vorhang vor der neuesten Dichtung des Hrn. zu Putlitz bereits für immer gefallen wäre.

Unter solchen Umständen enthebt uns der freundliche Leser wohl der Aufgabe, ihm den ganzen Verlauf der Handlung eingehend vorzuführen, um so mehr, als davon bereits in dem oben citirten Schweriner Berichte das Nähere mitgetheilt ist. Die Wurzel der historischen Intrigue, welche den wesentlichen Inhalt des Lustspiels

Digitized by Google

bildet, iſt eine Wette der Kaiſerin Katharina von Rußland und des von ihr einſt geliebten, jetzt gegen den mächtigen Fürſten Orlaff in Schatten geſtellten Grafen Poniatowski, der zufolge Letzterer für ein Herz, das er in 24 Stunden zu gewinnen vermag, aus den Händen der Kaiſerin die Krone erhalten, im anderen Falle ſein Leben verlieren ſoll. Offenbar ein ziemlich ernſter Handel, und wenn vom Dichter vielleicht auch nicht ſo ernſt gemeint, jedenfalls ein ſpannender Ausgangspunkt für die Entwickelung der Intrigue, in der offenbar der männliche Held ſein Glück durch kühnes Wagen und raſches Werben verſuchen wird! — Aber nein! Gerade hievon iſt in dem Stücke nicht eine Spur zu finden. Wir erwarten den ehrenvollen Kampf eines ritterlichen Helden gegen die zwiſchen Liebe und Herrſchſucht ſchwankende Kaiſerin, und wallen vor Allem für dieſen Kampf die Bahn frei und alle anderen Fäden auf die Entwickelung dieſes Widerſpiels der beiden Hauptcharaktere angelegt ſehen: ſtatt deſſen ſchneidet ſich der Dichter gleich nach dem Beginn der eigentlichen Handlung die Pulsader ſeines Stückes eigenhändig durch und hüllt den Kern der Intrigue in ein Gewirr von theils amüſanten, theils aber allzu poſſenhaften Nebendingen, aus dem erſt gegen den Schluß, und auch da in mehr überraſchender als befriedigender Weiſe, das Intereſſe auf die Wette und deren Kontrahenten zurückgelenkt wird.

Nachdem nämlich Katharina (im 2. Akte) die Wette mit dem Grafen abgeſchloſſen hat, läßt ſie ihn heimlich durch den Fürſten Orlaff in den Zuſtand perſönlicher Ueberwachung ſetzen, befiehlt namentlich, daß jede Zuſammenkunft Poniatowski's mit einer Dame verhindert werde und macht ihm ſo jedes freie Spiel um den Preis zur Unmöglichkeit. Andererſeits bemüht ſich aber auch der Graf keineswegs mit ſonderlichem Eifer, das ihm vorgeſteckte Ziel zu erreichen. Die Liebe der jungen Sophia Czartoryska, die ihm die Ränke der Kaiſerin verräth, macht nicht den Eindruck auf ihn, den wir erwarten; bei dem Spiel, das die ausgelaſſene Fürſtin Daſchlaff mit ihm treibt, iſt er einfach das Werkzeug und ſelbſt die Zuneigung des Fürſten Orlaff, deſſen ſtolzes Herz ihm ſtatt früheren Haſſes aufrichtige Freundſchaft entgegenbringt und ihm ſo zum Gewinnen der Wette verhilft, hat er ſich gleichſam nur ſo beiläufig, namentlich durch den ſtarken Theaterkoup auf der dunkeln Galerie, nicht im bewußten Kampf um das vorgeſteckte Ziel errungen.

Abgeſehen von dieſem Kapitalfehler, daß es nämlich der Handlung an einer konſequenten Entwickelung des Hauptmotiv's gebricht, bietet übrigens das Putlitz'ſche Stück einige recht gelungene und unterhaltende Einzelheiten dar. Die Zeichnung der Charaktere iſt, von den beiden Hauptperſonen abgeſehen, ſcharf und geiſtreich; der Dialog von einer gewiſſen angenehmen Friſche und Natürlichkeit.

Wir glauben übrigens, daß dem Stück eine günſtigere Aufnahme zu Theil geworden wäre, wenn Fr. Gabillan den Grundton ihrer Rolle richtig getroffen hätte. Die Darſtellerin machte ſich die Sache ſchwer durch den übertriebenen Aplomb, durch das falſche Pathos und den gezierten Ernſt ihrer Auffaſſung. Die Katharina des Putlitz'ſchen Stückes will im heiterſten Arabaskenſtyl, mit einem ſtarken Anflug von Frivolität geſpielt ſein. Die Darſtellerin muß es uns im eigentlichen Verlauf der Intrigue möglichſt vergeſſen machen, daß dieſe Frau die mächtige Kaiſerin Katharina von Rußland iſt. Nur als Rahmen für den heiteren Inhalt des Luſtſpiels darf zu Anfang und am Ende der geſchichtliche Ernſt dem Bilde ſich anfügen. Der Eindruck wird dadurch ohne Zweifel harmloſer und zugleich wirkungsvoller werden.

Außerordentlich glücklich war dagegen das Ehepaar Daſchkoff durch Frl. Baudius und Hrn. F. Kierſchner vertreten. Die bis an's Herzloſe ſtreifende kleine Kokette namentlich fand in der genannten Künſtlerin eine ebenſo geiſtreiche wie reizende Darſtellerin. — Auch Frl. Hilke, die an der Stelle des noch immer nicht völlig hergeſtellten Frl. Bagnar die Sophia ſpielte, war wenigſtens nicht ſtörend, und brachte die Gefühlsäußerungen ſogar mit wahlthuend mädchenhafter Innigkeit zur Wirkung.

Carltheater.

Den 4. Oktober zum erſten Male: „Hohe Politik". Original-Luſtſpiel in 3. Akten, von Julius Roſen.

G. — Es iſt erſt wenige Jahre her, daß der Pſeudonym Julius Raſen in den Repertoiren verſchiedener, meiſt öſterreichiſcher Bühnen erſcheint, und ſchon haben wir ihn mit ungefähr einem halben Dutzend von Luſtſpieltiteln in Verbindung geſehen. Es läßt dies auf eine Fruchtbarkeit ſchließen, welche eine nicht zu unterſchätzende Bereicherung der Archive der komiſchen Muſe in Ausſicht ſtellt. Nur iſt ſehr zu fürchten, daß die Zeit des Hrn. Autors mindeſtens ſo ſchnell vorüber ſein werde, als es überhaupt je die eines „fruchtbaren

Digitized by Google

Talentes" war. Wir bemerken hier gleich, daß wir Talent mit Bezug auf Hrn. Roſen nicht als bloße Phraſe gebrauchen. Seine Begabung zum leichten Luſtſpieldichter beweiſt er auch in dieſem Kinde ſeiner Muſe, dem ein recht netter Stoff zu Grunde liegt, das draſtiſche Situationen, und was gar nicht zu verachten, deſſen Dialog manches geiſtvolle Aperçu enthält. Was daraus eben ſo deutlich herauszuleuchten iſt, daß es Hrn. Roſen mehr um das Quantum als um das Quale zu thun ſcheint. Die „hohe Politik" iſt, — um mit einem Kanzlei-Ausdruck zu reden, — ein Konzept, dem die Mundirung fehlt, ſie iſt eine Farbenſkizze, mit ziemlich grobem Pinſel entworfen, die ihr Meiſter als fertiges Werk in die Welt geſchickt hat. Hätte er ſie, ehe er dies gethan, vorher einer ſorgfältigeren Unterſuchung unterworfen, ſo hätte ihm, was zur Vollendung mangelt, nicht nicht entgehen können. Er hätte ſich überzeugt, daß der erſte Akt in ſeinem Mechanismus dem eines Kindertheaters gleicht und auch deſſen harm- und kritikloſes Publikum benöthigt, um zu intereſſiren, daß der zweite eine Narrenkomödie iſt, für die der Poſſenrahmen gerade gut genug iſt, und daß auch der dritte, trotz des anſehnlicheren Gepräges, zu dem er ſich aufſchwingt, doch an oberflächlicher Anlage der Entwicklung leidet. Eine weiſe Beſchränkung der Fruchtbarkeit und des Vertrauens auf einen ſchnell erworbenen Ruf wird das entſchiedene Talent des Hrn. Autors nicht nur vor allzu früher Verflüchtigung bewahren, ſondern ihm auch zu heilſamer Förderung dienen.

Unter den Darſtellern möchten wir Frl. Miller für die Lebendigkeit, mit der ſie bald die ſelbſtgefällige, bald die beleidigte Eitelkeit, bald wieder die Herzensgüte und die ruhige Ueberlegtheit ihrer alten Jungfer zur Anſchauung brachte, die erſte Stelle einräumen. Ihr zunächſt ſtand Frl. Kronau als die ſinnige Malerin der kaum ſich ihrer ſelbſt bewußten und halb unter Thränen, halb unter Lächeln entſagenden Liebe. Hr. Aſcher ſchien im erſten Akte durch deſſen Primitivität gedrückt und kam erſt in den übrigen als regulirendes Faktotum in das rechte Fahrwaſſer. Hr. Fiſcher wußte die einzelnen Züge ſeiner Rolle zu wenig zu vermitteln. Hr. Dreßler hätte weniger karikiren ſollen. Die beiden Liebhaber Hr. Auberlin und Hr. Perko wollen wir ein anderes Mal beſprechen.

Den Schluß bildet die Operette „Tſchin-Tſchin" in neuer Inſcenirung, deren einſt von Neſtroy gegebene Titelrolle in die Hände des Hrn. Matras übergegangen iſt. Soweit aber auch dieſe zur vollen Wirkungskraft einer entſchieden ſatiriſchen Färbung bedarf, wozu Hrn. Matras die Ader fehlt, konnte dieſer ſelbſtverſtändlich ſeinen Vorgänger nicht vergeſſen machen. Uebrigens war er wenigſtens unterhaltend. — Die zunächſt nennenswertheſten Neubeſetzungen waren die Franichlon durch Frl. Sternau und der Peter Gir durch Hrn. Telek. Merkwürdigerweiſe fehlte es der erſteren an der komiſchen Stimmung zur flotten Lichtenthalerin, im geſanglichen Theil dagegen erregte ſie Befriedigung. In letzterer Beziehung ſprach auch Hr. Telek an.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** [„Um die Krone". Gaſtſpiele. Engagements. Navitäten). Das im k. Schauſpiel zum erſten Male gegebene fünfaktige Intriguenſtück „Um die Krone" von Putlitz iſt eine nicht ohne Geſchick verfaßte Arbeit, an welcher leider der Poet weniger als der Rechenkünſtler partizipirt. Der beſtechende Glanz hiſtoriſcher Perſönlichkeiten, wie Katharina II. [Frl. Erhartt), Paniatowski (Hr. Karlawa), Fürſtin Daſchkaff (Fr. Kierſchner), Sophie Czartaryska (Frl. A. Tagliani?!) u. ſ. w. ward hier zu dem Zweck zuſammengebündelt, eine gewöhnliche Theaterunterhaltung zu erzielen, die freilich auf dieſer Linie nur zu mäßiger Theilnahme anreizen mochte. Die Mitwirkenden ſpielten mit Fleiß, doch gewahrte die Beſetzung mancher Rolle an einen kaum zu rechtfertigenden Leichtſinn. Die Oper iſt beſonders an Abenden, wo Frl. Lucca und Hr. Wachtel gleichzeitig ſingen, ausgezeichnet beſucht. Frl. Orgeni, Schülerin der Fr. Viardot, ſingt zuerſt als Amine in Bellini's „Nachtwandlerin". Frl. Dor hat als Beatrix in dem „Schönen Mädchen von Gent" die volle Gunſt der Tanzfreunde erhalten und es ſoll dieſe mit Anmuth und Talent begabte Tänzerin Frl. M. Tagliani, deren Abgang bevorſteht, erſetzen. Vom 1. Oktober wird eine unter Leitung des Hrn. J. de Sylveira ſtehende franzöſiſche Geſellſchaft, die 18 Perſonen zählt, im Konzertſaale des k. Schauſpielhauſes wöchentlich vier Vorſtellungen geben. Der Wilhelmsſtadt, in letzter Zeit ſehr matt, hat das Gaſtſpiel des Jauner'ſchen Künſtlerpaares neues Leben eingehaucht, wozu beſonders Fr. Jauner durch die Vortrefflichkeit ihres Geſanges beiträgt. Beliebte Nummern ihres Repertoirs ſind die Arien aus Iſouard's Oper „Le billet de loterie" „Nein, mein Herr, ich ſinge nicht", das Lachlied (L' éclat de rire) von Auber, Arditi's „Il baciо" und der Schwanentanz aus Meyerbeer's „Dinorah". In der zum erſten Male vorgeführten Operette H. Darn's: „Gewitter bei Sonnenſchein", die den gewiegten Muſiker verräth und eine recht freundliche

Aufnahme fand, ſang und ſpielte Fr. Jauner (Roſette) mit ungemeiner Friſche und Natürlichkeit, obgleich die übrige Beſetzung des Werkchens manches Unförderliche enthielt. Daß die Katoratur-Sängerin vorzugsweiſe Mozart's „Schauſpieldirektor“ mit den Liedereinlagen „Das Veilchen“ und „Phyllis am Klovier“ und Fioravanti's „Le cantatrici villane“ gern ſingt, liegt einestheils wohl in den beſchränkten Repertoirverhältniſſen dieſer Bühne, dann aber erfreuen ſich dieſe genannten Piecen einer beſonderen Gunſt des ſtets zahlreich verſammelten Publikums. Bei den Darſtellungen des Hrn. Jouner dagegen iſt Schmalhanns Küchenmeiſter; er iſt ein angenehmer Schauſpieler, dem es an der Seite ſeiner Gattin leider nur vergönnt wird, in anſpruchsloſen Bluetten aufzutreten. So führt er z. B. in dem zum erſten Male gegebenen kleinen Stück Berthold's: „Er hat etwas vergeſſen“ den im öſterreichiſchen Dialekt ſprechenden Bauernburſchen mit annuthendem Humor durch. Das neuengagirte Frl. Weinberger hat als Lucia („Das Tagebuch“) und Frinke („Flotte Burſche“), dann in dem Schwank „Dir wie mir“ ein noch unausgebildetes Talent zur Anſchauung gebracht, und wenn ein hieſiger Stribler in ſeinem Referat äußert: „Wir wünſchen der Direktion zu dieſem Engagement Glück, es wird ſeine Folgen auf das Publikum ſicherlich bald äußern“, — ſo ſoll das nichts weiter heißen als: Liebes Publikum, Direktor Deichmann hat wieder ein ſehr hübſches Mädchen angeſtellt, wenn du dasſelbe beäugeln willſt, dann beſuche, ſo oft du kannſt, das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater. — In der Viktoria neu: „Der alte Kapitän“. Gaſt: Hr. Furius, Virtuos auf dem Melauphone (Glasinſtrument). Bei Walkner hat die auf Girardin's „Le supplice d'une femme“ von Grangé und Thibouſt verfaßte dreiaktige Parodie: „Le supplice d'un homme“ („Die Schuld eines Mannes“) mißfallen, dem ſich die neue Poſſe „Väterliche Verlegenheiten“ mit Zuvorkommenheit anſchloß. Neu einſtudirt: „Der Goldonkel“. Bei Woltersdorff (früher Meyſel) gaſtirte an einigen Abenden Fr. Formes als Vicomte von Letorières, Yelva, Sabine („Einfalt vom Lande“) und Guſtel von Blaſewitz, und fand kein „gläubig“ Publikum mehr. Neu: „Er lügt Wahrheit“, „Orientaliſche Tänze“. Bei Kroll ſchloſſen die Opern-Vorſtellungen mit Weber's „Freiſchütz“. Die Patti-Konzerte beginnen Mitte Oktober in der Singakademie.

A. G. **Braunſchweig.** („Prinzeſſin Montpenſier“. Oper. Konzerte). Von größeren Schauſpielnovitäten ſahen wir zuletzt Brachvogel's „Prinzeſſin von Montpenſier“ mit Frl. v. Sell in der Titelrolle, Hrn. Schwerin als Taraskon und Hrn. Ludwig — dem neu engagirten jugendlichen Liebhaber — als Ludwig XIV. Das Stück gefiel und Hr. Ludwig gewann in der dankbaren Rolle des jungen Königs viele Sympathien für ſich. Demnächſt ſteht uns nun das Gaſtſpiel von Frl. Klara Ungar vom Friedrich-Wilhelmſtädniſchen Theater in Berlin bevor, welche man zu engagiren beabſichtigt. Zu Goethe's Geburtstag wurde „Götz von Berlichingen“ mit ſehr mangelhafter Beſetzung der Titelrolle gegeben. Das war ein potternder Kriegsmann ohne jede geiſtige Verklärung. Eigentlich müßte Hr. Schütz ſolche Rollen ſpielen oder das Fach würdig beſetzen, wenn er ſelbſt es nicht mehr verſehen kann. — In der Oper ging es lebhaft zu. Frl. Stork nahm als Gräfin in „Figaro's Hochzeit“ Abſchied und empfing herzliche Beweiſe des großen Wohlwollens, das man ihr hier ſtets bewahrt. Bald darauf gaſtirte Frl. Johanna Pecket vom Wiesbadener Hoftheater als Valentine, Agathe und Margarethe. Die junge Dame zeigte ſich als talentvolle, mit ſehr angenehmen Mitteln begabte, aber noch äußerſt unſichere Anfängerin und das Engagement kam nicht zu Stande. Inzwiſchen nahm Hr. Braun Brini als Arnold in „Tell“ Abſchied und noch bevor er uns verließ, war es ſeinem Nachfolger, Hrn. Wolters, gelungen, ſich als ſehr gut geſchulten, mit einnehmenden Mitteln begabten Sänger einzuführen. Dann folgte das epochemachende Gaſtſpiel der Fr. Baſſy-Cornet, welche ſich zuerſt als Konzertſängerin ſehr glänzend bewährte, und dann als Margarethe von Valois in den „Hugenotten“ ihren erſten theatraliſchen Verſuch machte. Nachdem ſie ſich in dieſer Repräſentationspartie an die Lampen gewöhnt hatte, ſang ſie noch die Roſine, Amina und Martho mit immer ſich ſteigernder Wirkung. Freilich hatte ſie ſich zu viel zugemuthet und bei der Martha ließen ſich Spuren der Ermüdung nicht verkennen. Fr. Baſſy-Cornet war auf der Bühne ganz in ihrem Elemente, ja ſogar mehr als das: ſie mußte ſich Mühe geben, in den erſten Scenen den Ausdruck ihrer Freude zu verbergen. Ihr Spiel war zuletzt ſo ungezwungen, als ſei ſie jahrelang engagirt. Ob ſie für den Ausdruck edler Empfindung immer die rechte Form finden wird, wagen wir nicht zu behaupten, aber ihre Sicherheit in der muſikaliſchen Beherrſchung aller Schwierigkeiten, ihr Geſchmack im Vortrage, ihre blendende Koloratur verſchafften ihr jedesmal vielfachen Beifall. Vielleicht dürfte ſie auf die deutlichere Ausſprache recitativiſcher Stellen noch etwas Aufmerkſamkeit verwenden, ſie ſang außerdem zweimal in Konzerten, in welchen der berühmte Alexander Dreyſchock als Pianiſt glänzte. Ueber letzteren etwas weiter ſagen, als daß er im Vortrage eigener wie klaſſiſcher Kompoſitionen das Vollkommenſte leiſtete, ſowie durch die fabelhafte Kraft ſeiner linken Hand das Publikum entzückte, iſt überflüſſig. Die Zuhörer waren enthuſiasmirt und konnten nicht ſatt werden, den gefeierten Mann zu bewundern.

X. **Hannover.** („Hugenotten“-Vorſtellung.) Die letzte Darſtellung der „Hugenotten“ war geeignet, ein recht günſtiges Licht auf unſere Opernverhältniſſe zu werfen. Zwar iſt Hr. Niemann in ſeinem ganzen Weſen zu impoſant, um den Raoul in den erſten Akten ſo zu geben, wie er gedacht iſt, dafür aber entſchädigt er vom 3. Akte an durch muſikaliſch und dramatiſch wahrhaft hinreißende Momente. Der vierte Akt gab ihm, ſowie der jugendlichen Sängerin Frl. Gorthe, die ſchönſte Gelegenheit zur Entfaltung aller Vorzüge. Frl. Garthe iſt aber auch ein ebenſo bedeutendes dramatiſches Talent, wie ihre Stimme friſch und wohlklingend iſt. Der viermalige Hervorruf Beider nach dem 4. Akte war der Ausfluß wahrer Begeiſterung von Seiten des Publikums. Hr. Stögemann ſang den Nevers mit friſcher Stimme und ſicherer Accentuirung. Fr. Coggioti iſt allerdings nicht mehr im Beſitze ihrer früheren Stimmmittel, aber ſie bewährt ſich noch immer als gutgeſchulte Sängerin. Hr. Haas ſang den Marcel, Hr. Schott den St. Bris. Die Chöre gingen

Digitized by Google

lobenswerth und die Ausſtattung war gut. Ueberhaupt iſt das Enſemble ſehr zu laben und der Eifer jedes Einzelnen ſichert dem Ganzen den Erfolg.

F. Prag. (Saiſonſchluß des Neuſtädter Theaters. Die Oper. Jacobſon's „Afrikanerin". Pinkas †.) Die Saiſon des Neuſtädter Theaters wurde endlich beſchloſſen, nachdem ſie der Direktion ein befriedigendes pekuniäres Reſultat geliefert hatte; denn dieſe bekundete diesmal in ihrer Gebahrung manchen glücklichen Griff, und die beiden Offenbach'ſchen Operetten „Schöne Helena" und „Schöne Weiber von Georgien", dann die Gaſtſpiele der Damen Conqui, Grobecker und Gallmeyer und der HH. Devrient und Knoack müſſen einen ganz hübſchen Nettoertrag ergeben haben. Im Ganzen fanden daſelbſt vom 17. April bis 30. September 132 Vorſtellungen Statt; davon kamen auf Opern 35, Operetten 32, Poſſen 35, Schauſpiele 28, und Ballette 2, theils Nachmittags theils Abendvorſtellungen. Novitäten wurden 17 gegeben, Gaſtſpiele wurden 13 vorgeführt. Das letzte Gaſtſpiel hat Emil Devrient, der im Neuſtädter Theater noch 9 Mal ſpielte und dann den weiteren Rollencyklus im Landestheater fortſetzte. Der anfänglich ſchwache Beſuch bewog den Künſtler ſchon ſein drittes Auftreten als letztes anzukündigen, er wurde aber durch das allſeitige Begehren zum Bleiben vermocht, und bald ſtellte ſich denn auch das bei Devrient gewöhnliche zahlreiche Kontingent von Beſuchern ſelbſt bei abgeſpielten Stücken und Repriſen ein. Das ganze Gaſtſpiel bietet weder dem Repertoir, noch der Darſtellung des Künſtlers nach beſondere Anknüpfungspunkte zur Beſprechung dar; von neueren Rollen ſind nur der Baron Wollenfeld in Iffland's „Spieler" und Don Ramira in Raupach's „Schule des Lebens" zu nennen. Höhepunkte des Gaſtſpiels bleiben immer die klaſſiſchen Rollen, die Devrient leider nur ſparadiſch bietet, namentlich Egmont und Hamlet, beide Meiſterſtücke reifer Reflexion und feinſten Verſtändniſſes. — In der Oper kömmt es endlich zur Kompletirung des Perſonals. Der neue Heldentenor Hr. Becko ſang bisher den Manrico, Edgar, Maſaniello, Robert und Raoul, nicht alle Partien gleich gut, am beſten den Maſoniello. Bei der Beurtheilung dieſes Sängers kann man die Schwierigkeit nicht überſehen, welche ihm die deutſche Sprache bereitet, und welche er nur mit Mühe überwindet; immerhin iſt ſein Verdienſt in dieſer Richtung anerkennenswerth, da er in Kurzem eine Anzahl der umfangreichſten Rollen einſtudirte. Was ſeine Mittel betrifft, ſo verfügt er über eine ſympathiſche, klangvolle Stimme von hellem Timbre, die ſich für lyriſche Rollen geeigneter erweiſt, als für heraiſche; auch Korrektheit des Geſanges, gute Schule und ſchöner Umfang des Organs laſſen ſich nachrühmen. Anderſeits iſt dem Sänger Maßhalten anzurathen, das Spiel bedarf um ſo größerer Angemeſſenheit, als die Geſtalt dem Sänger manche Schwierigkeit macht. Das Koloraturfach hat Frl. Brenner wieder übernommen und das iſt im Ganzen ein Gewinn; denn ihre Stimme übertrifft an Stärke, Höhe, Reinheit und Klangfülle die aller Vorgängerinnen; dringend iſt ihr aber von der zu häufigen Anwendung des Trillers abzurathen, der nicht ſelten ganz geſchmacklos wird. Das Soubrettenfach faſt Frl. Flies übernehmen, nachdem ſie bisher die monnigfaltigſten Rollen gegeben hatte, in denen ſie ſich als verwendbar, aber der Stimme noch nicht ausreichend bewährte; abgeſehen davon dürfte ſie ſich durch ihr anmuthiges Spiel und heiteres Weſen für Soubrettenrollen eignen, Proben hiefür boten ihre Marie in „Czar und Zimmermann" und Aennchen im „Freiſchütz". Als Agathe machte Frl. Freitag ihren erſten theatraliſchen Verſuch mit ſehr günſtigem Erfolge; dieſe eine Rolle bekundete ein ſchönes Organ, das von allen unangenehmen Beigaben frei iſt, eine bedeutende Sicherheit im Geſange und ein friſches Spiel. Sollten ſich dieſe Vorzüge weiterhin bewähren, ſo wäre es die Aufgabe der Direktion, für das neue Mitglied eine zweckmäßige Verwendung zu treffen und daſſelbe Anfangs nicht mit allzugroßen Aufgaben zu überbürden, wie dies mit Frl. Beitl geſchehen. Ein einmaliges Gaſtſpiel führte Hrn. Piſchek als Rigoletto vor, die Fortſetzung des Cyklus ſoll ſpäter folgen. — In Ermanglung der gleichnamigen Oper Meyerbeer's wurde am 1. d. M. die vieraktige Poſſe „Die Afrikanerin" von Eduard Jacobſon, Muſik von Hauptner, aufgeführt. Der Erfolg war ein guter. Es iſt keine Parodie der Oper, ſondern die bevorſtehende Aufführung derſelben wird darin behandelt. Dazu eine Seiltänzerbande, verſchiedene Ingredienzien der Poſſe „Kiſelack", eine Redoute mit obligatem Ballet, endlich als Folie der jüdiſche Banquier Friedländer. Das Beſte bieten einige friſche Witze ſozialen und politiſchen Inhalts und das Radebrechen franzöſiſcher Redensarten im Munde des Banquiers, den Hr. Eichenwald mit beſonderem Eifer ſpielte. Die weibliche Hauptrolle hätte der Lokalſängerin Frl. v. Kaler eher gebührt, als der Fr. Hallenſtein. Das Ballet gefiel. Die wirkliche „Afrikanerin" ſoll in nicht langer Zeit auf einer hieſigen Privatbühne gegeben werden. — Am 29. September ſtarb hier der Intendant des k. Landestheaters Dr. Pinkas.

Kleine Chronik.

Aus Paris. Die Bouffes Pariſiens wurden am 25. September eröffnet. Offenbach, der ihre Direktion wieder übernommen hat, wird daſelbſt ſeine jüngſte Navität: "Les Bergers", zur Aufführung bringen. Sie beſteht aus drei Abtheilungen und das Sujet behandelt in paradirender Weiſe drei Phaſen des Schäferthums: Die Schäfer der altklaſſiſchen Zeit, die Schäfer der Renaiſſance und die Schäfer von heute. Die dramatiſchen Dichter und Komponiſten arbeiten emſig an dem Vorrathe für die Winterſaiſon. Deſſés hat ſich an Shakeſpeare's „Kaufmann von Venedig" gewagt, die Oper ſoll im Laufe des Winters im Théâtre lyrique zur Aufführung kommen. Dieſes Theater, heißt es, geht auch damit um, den „Tannhäuſer", der bekanntlich in der großen Oper durchgefallen, aber ein anderes Werk von Wagner zur Aufführung zu bringen. Vielleicht bekommt Paris alſo gar „Triſtan und Iſolde" zu hören. Offenbach hat nicht nur eine dreiaktige Oper für ſeine Bouffes

Pariſiens, ſondern auch eine andere für das Variétés-Theater in Arbeit. In der Opéra comique ſoll die neue Oper von Maſſé: „Fior d'Aliza“ am 15. Oktober in Scene gehen. Die Novitäten der italieniſchen Oper werden ſein: „Don Buceſalo“, komiſche Oper von Cagnoni, dann zwei ernſte Opern: „Leonara“ van Mercadonte, und „Simone Boccanegra“ von Verdi, welch letzterer ſein Werk perſönlich dirigiren wird. -- Im Théâtre lyrique fand die erſte Aufführung der komiſchen Oper: „Le Roi des Mines“ von Cherouvrier ſtatt, das Werk hatte nur geringen Erfolg. — Die Mitglieder des Orcheſters der großen Oper, welche wegen nachgeſuchter Gehaltserhöhung van Hrn. Direktor Perrin abſchlägig beſchieden warden ſind, wollen ſich nun in der Sache an den Miniſter des kaiſerlichen Hauſes wenden. — Der „Moniteur“ dementirt die von mehreren Zeitungen gebrachte Nachricht, daß die gegenwärtige große Oper nach Vollendung des neuen Opernhauſes zu einem Uebungstheater für die Konſervatoriumszöglinge verwendet werden wird. Das alte Haus wird vielmehr niedergeriſſen, da das Erträgniß des Baugrundes ſowohl, wie der Materialien zur theilweiſen Deckung der Koſten des Neubaues gleich urſprünglich in Rechnung geſtellt wurde.

Opern-Novitäten. Mermet, der Komponiſt des „Rakand in Roncevol“ ſchreibt Text und Muſik zu einer Oper „Jeanne d' Arc“, die aber erſt in zwei bis drei Jahren erſcheinen ſoll. Hr. Direktor Herbeck arbeitet an einer großen romantiſchen Oper, wazu Moſenthal das Libretto gedichtet hat. Der Stoff iſt der ſchwediſchen Geſchichte entnommen. — Der Kapellmeiſter des Krakauer Theaters Dunieckí hat eine Oper in zwei Akten mit dem Titel „Die Odaliſken“ vollendet. — Der Violin-Virtuos Bazzini ſchreibt an einer Oper mit dem Titel „Jirauda“ und dem Texte van Gappaletti.

Für die ſechs Abonnementskonzerte der königl. Kapelle in Dresden, welche in der bevorſtehenden Saiſan ſtattfinden, iſt folgendes Programm feſtgeſtellt. Erſtes Konzert am 25. Oktober: Ouverüre zu Ruy Blas, van Mendelsſahn. Suite für Orcheſter von Raff. (Zum erſten Male.) Reigen ſeliger Geiſter und Furientanz aus „Orpheus“, van Gluck. (Zum erſten Male.) Symphonie (Nr. 7, A-dur) von Beethaven. — Zweites Konzert am 14. November: Ouvertüre zur Oper „Der Alchymiſt“, von Spahr. (Zum erſten Male.) Symphonie (Nr. 2, C-dur) von Schumann. Ouvertüre zur Oper „Lodoiska“ van Cherubini. Symphonie militaire van Haydn. (Nr. 11 der Ausgabe bei Breitkopf und Härtel.) — Drittes Konzert am 5. Dezember: Ouvertüre zur Oper „Die Veſtalin“, van Spontini. Konzert (A-moll) für Violine mit Begleitung von Streichinſtrumenten, van Bach. (Zum erſten Male.) Ouvertüre „Michel Angela“ von Gadr. (Zum erſten Male.) Symphonie Paſtarale (Nr. 6, F-dur), van Beethoven. — Viertes Konzert am 9. Januar: Ouvertüre („Beherrſcher der Geiſter“), von Weber. Symphonie (Nr. 1, C-moll, Op. 2.) van R. Burgmüller. (Zum erſten Male.) Ouvertüre zur Oper „Die Zauberflöte“, von Mozart. Symphanie (Nr. 8, F-dur) von Brethoven. — Fünftes Konzert am 30. Januar: Ouvertüre zur Oper „La chasse du jeune Henri“, von Méhul. „Columbus“, muſikaliſches Gemälde in Form einer Symphonie, von J. J. Abert. (Zum erſten Male.) Symphanie (D-dur) van J. Haydn. (Nr. 2 der Ausgabe bei Breitkopf und Härtel.) Ouvertüre (Nr. 3) zur Oper „Leanore“, von Beethoven. — Sechſtes Konzert am 27. Februar: Ouvertüre zur Oper „Genaveva“, von Schumann. Symphanie D-dur (ahne Menuett), van Mozart. Ouverture („Die Hebriden“, „Fingalshöhle“), van Mendelsſohn. Symphonie (Nr. 5, C-moll), von Beethaven.

Die Tänzerin Marie Taglioni will ſich mit Ende dieſes Jahres von der Bühne zurückziehen und verabſchiedet ſich ſaeben vam Berliner Publikum in ihren Glanzrallen.

Der letzte Abkömmling der Amati, der weltberühmten Geigenmacherfamilie aus Cremana, hat in Breſcia eine neue Anſtalt zur Herſtellung und Reparirung van Violinen nach den Prinzipien ſeines bis jetzt noch unerreicht gebliebenen Ahnen eröffnet.

Von Henri Meilhac findet ein neues Schauſpiel mit dem einfachen Titel „Fadienne“ im Pariſer Gymnaſe-Theater ſehr vielen Beifall. Es iſt ein Herzensdrama, das ſich zwiſchen Mutter und Tochter abſpielt, die beide einen und denſelben Mann lieben.

Ein dramatiſcher Diplomat. Der italieniſche Geſandte in Petersburg, Marquis Pepoli, hat ſich in der dramatiſchen Literatur verſucht und ein Drama vollendet, deſſen Stoff aus der Geſchichte des Hauſes vou Savoyen entnommen iſt. Das Bühnenſtück ſall zuerſt am königl. Theater in Turin zur Darſtellung gelangen.

Theaterbauten. Jn Paris ſall das Vaudeville-Theoter Anfangs April l. J. demalirt werden, um mit fabelhafter Schnelligkeit wieder neu zu erſtehen. — Auch das vor nicht langer Zeit niedergebraunte Surrey-Theater in London iſt bereits im Wiederaufbau begriffen und ſall eine der ſchönſten dorrigen Bühnen werden. — Der neue Muſentempel in Buſſeto, der Vaterſtadt Verdi's, ſall deſſen Namen führen.

Saiſon-Eröffnungen. In Regensburg am 8. September mit Brachvogel's „Prinzeſſin Mantpenſier“. — In Oldenburg am 17. v. M. mit Goethe's „Fauſt“. — Das deutſche Theater in New-York am 24. Die Eröffnungsvorſtellung begann mit dem van Hrn. Guſtav Stein gedichteten Prolage, welcher von Fr. Haym mit vortreffitichem Ausdruck deklamirt wurde. Der Prolog, namentkich die Verſe, welche ſich auf die jetzigen politiſchen Verhältniſſe bezogen, fanden ungetheilten Beifall. Zur Aufführung kam eine ſchon ungefähr zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre alte Novität, das Luſtſpiel „Die Baſtille“ von E. P. Berger.

Gürzenich-Konzerte. Die Konzert-Geſellſchaft in Köln macht bekannt, daß in der bevorſtehenden Saiſan in dem großen Saale des Gürzenich unter der Leitung des ſtädtiſchen Kapellmeiſters Hrn. Ferdinand Hiller zehn Abonnements-Konzerte Stott finden, und zwar am 17. und 31. Oktober, 14. und 28. Navember, 12. Dezember 1865, 16. Januar, 6. und 20. Februar, 6. und 25. März (Palmſonntag) 1866. Es werden nur feſte numerirte Plätze zu dem bisherigen Preiſe von 7 Thlrn. ausgegeben.

Digitized by Google

In Gratz wird nächstens Fr. Ristori mit ihrer aus 26 Personen bestehenden Gesellschaft am landschaftlichen Theater gastiren. Die Preise werden dazu auf das Dreifache erhöht; — Frl. Wolter gastirte dort als Maria Stuart, Prinzessin Montpensier und als Hera, und wurde vom Publikum sehr ausgezeichnet.

Die Festvorstellung in Prag, die zur Verfassungsfeier veranstaltet wird, findet am 19. Oktober und zwar im Neustädter Theater statt. Zur Aufführung gelangt Sebar's neue Oper „Die Tempter in Mähren" in neuer Ausstattung.

Lokales.

Im Burgtheater soll bei der nächsten Aufführung von „Romeo und Julie" Hr. Kraftel den Romeo, Hr. Baumeister den Mercutio, Hr. Gabillan den Tybald spielen. Das Experiment soll am nächsten Montag stattfinden.

Das Ballet „Flick und Flock" wurde am 4. d. M. zum ersten Male aufgeführt und fand vielen Beifall.

Die Direktion des Kärnthnerthor-Theatres geht, einem dunklen Gerüchte zufolge, mit den Gedanken um, den Tenaristen Santheim aus Stuttgart für die hiesige Oper zu gewinnnen.

An der Wien scheint nun auch die Operette ausgiebiger als bisher gepflegt werden zu sollen. Der Komponist Conradin hat eine solche mit dem Titel „Gabrielens Pantoffel" eingereicht. Den Reigen soll Offenbach's „Coscolletto" eröffnen, dem dann „Barbebleue" folgen würde.

Das Josefstädter Theater wird unter seinem neuen Direktor erst heute eröffnet, da die Restaurations-Arbeiten nicht früher beendet werden konnten.

Vom Kirchenmusik-Verein zu St. Karl Borromäus kam uns soeben das Programm der in diesem Jahre noch aufzuführenden Messen zu. Es sind bestimmt für 15. Oktober: Messe in D von C. Aiblinger. 1. November: Messe in B von G. F. Händl. 2. November: Requiem in F von R. Führer. 5. November: Messe in As von J. B. van Brèe. 15. November: Messe in D von C. Kempter. 26. November: Messe in C (Nr. 7) von Jos. Haydn. 28. November: Requiem in F von C. A. Scherbauer. 3. Dezember: Vokalmesse in C von Sig. Ritter von Neukomm. 8. Dezember: Messe in E von Jos. Schnabel. 10. Dezember: Vokalmesse in F von C. Ett. 17. Dezember: Vokalmesse in D-moll von M. Haydn. 24. Dezember: Vokalmesse in A von C. Kempter. 25. Dezember: a) Früh um 6 Uhr: Pastoralmesse in G von W. Horak. b) Um 11 Uhr: Pastoralmesse in E von Abbé F. G. Vogler. 26. Dezember: Messe in C (Nr. 2) von W. A. Mozart.

Fürst's Singspielhalle beschloß am letzten Mittwoch ihre diesjährige Saison unter lebhaftem Zuspruch des Publikums, und Hr. Direktor Fürst nahm bei diesem Abschied Gelegenheit, sich in einem eingelegten Kouplet und einigen passenden Schußwarten als neuer Leiter der Josephstädter Bühne seinen alten Gönnern zu empfehlen. Das Kouplet wiederholte die schon in Hrn. Fürst's Programm veröffentlichte Zusicherung, daß in der wiedergeborenen Josefstadt das Wiener Volksstück seine Pflege finden solle. Wir wünschen zu diesem Entschluß, dessen kräftige Durchführung wir von Hrn. Fürst zuversichtlich erwarten, von Herzen Glück. Auf Wiedersehen also in der Josefstadt!

Adami †. Wir entnehmen der „Presse" folgende Daten: Am 2. d. M. starb hier der Landesgerichtsrath Heinrich Josef Adami, ein vielseitig thätig gewesener Tagesschriftsteller. Geboren in Wien den 18. Dezember 1807 von bürgerlichen Eltern, studirte er an der Universität und vollendete 1829 die Jurisprudenz. Schon während seiner Studien versuchte er sich in kleinen Poesien, selbst dramatischer Art, schrieb viele Novellen und Gedichte für die Wiener Zeitschriften und Almanache, und trat endlich bei Bäuerle für die Theaterzeitung in festes Engagement, das ununterbrochen von 1832 bis 1847 währte. Er schrieb da Kritiken über alle Fächer der Kunst, besonders aber über Musik, und kämpfte mit Eifer und Nachdruck für die deutsche Geschmacksrichtung gegenüber der herrschenden italienischen Mode. 1848 sagte er sich von schönwissenschaftlichen Arbeiten los und schrieb juridische und politische Artikel für verschiedene Journale.

Briefkasten der Redaktion. 30 September—6. Oktober. ♂ in Berlin, t! in Graz, F in Prag, A. G. in Braunschweig. Sämmtlich benützt.

Pränumerations-Einladung.

Beim Quartalwechsel erlauben wir uns, die geehrten Abonnenten der „Recensionen" zu baldmöglichster Erneuerung ihrer Pränumeration einzuladen, damit in der Zusendung des Blattes keine Störung eintrete. Die Pränumerations-Bedingungen sind am Kopfe des Blattes angegeben.

Die Expedition der „Recensionen".

Wien, Karl Czermak, Schattengasse 6.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 41. Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien. 14. Oktober. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das Madrigal. Von August Schmidt. — Sebaſtian Bach. Von Karl v. Bruyck. II. (Fortſetzung). — Theater- und Muſikbericht aus Chriſtiania. — Wiener Theaterbericht. Burgtheater (Neubeſetzungen). Operntheater („Glück und Flock"). Carltheater („Die Frau Wirthin"). Joſefſtadt („Alt- und Neu-Wien"). — Korreſpondenz-Nachrichten (Olmütz, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Das Madrigal.

Von August Schmidt.

Dieſe Kunſtform hat die Berühmtheit ihres Namens bis auf unſere Zeiten erhalten, wo ſie doch eigentlich gar nicht mehr beſteht. Der Name klingt ſo bekannt und doch wurde dem großen Publikum erſt durch die Konzerte der Wiener Singakademie und durch die ſogenannten hiſtoriſchen Konzerte die Bekanntſchaft mit dem muſikaliſchen Madrigale vermittelt; denn die Privataufführungen des um die alte Muſik ſo hochverdienten muſikaliſchen Hiſtorikers v. Kieſewetter, bei denen allerdings auch Madrigale auf dem Repertoir ſtanden, waren nur einem kleinen Kreiſe von Muſikfreunden zugänglich und ſelbſt dieſe kleine Anzahl dürfte wohl im Zeitraume von beinahe 30 Jahren, welcher zwiſchen heute und dieſen Aufführungen liegt, auf ein Minimum zuſammengeſchmolzen ſein. Der Grund, weßhalb der Klang dieſes Namens, der heute noch ſelbſt an den mit der Kunſtgeſchichte weniger Vertrauten ſo bekannt herantritt, doch in der Seele desſelben das beſtimmte Bild der Form, die er bezeichnet, nicht zu verſinnlichen vermag, dürfte wohl vor allem darin zu ſuchen ſein, daß er der Nachhall eines Wortes iſt, das, innig verwebt mit der Kulturgeſchichte, von beinahe allen Völkern der gebildeten Welt einſt gekannt war, ſeine Radien traditionell bis auf die Gegenwart ausdehnt.

Die Kunſtgeſchichte verbindet mit dem Begriffe des Madrigals zwei verſchiedene Kunſtformen, nämlich das poetiſche und das muſikaliſche Madrigal.

Die Poeſie bezeichnete mit dem Namen Madrigal jedes kleine lyriſche Gedicht, welches die Gefühle des Herzens, geweckt durch äußere Eindrücke, zum Ausdruck brachte, insbeſondere aber einfache, ländliche Empfindungen wiedergab, ein Begriff, der dieſer Dichtungsart in der Provence, ihrem Vaterlande, untergeſtellt wurde, indem man daſſelbe von dem Worte mandra ableitete, das eine Heerde bedeutet. Von da nach Italien verſetzt, trieb das Madrigal im Lande der Poeſie unter dem ewig heiteren Himmel reiche Blüthen, und wurde bald ausſchließlich zum Dolmetſch ſüßer Liedesgefühle, zum Herold der zarten Empfindungen des Herzens.

Obgleich die metriſche Form urſprünglich ſich auf 6—15 ungleiche, meiſtentheils elfſilbige Verſe beſchränkte, ſo gewann ſie doch keine beſtimmte, charakteriſtiſche Geſtaltung und bildete ſich niemals zu einer eigenen engbegränzten Dichtungsart aus. Zuletzt wurde überhaupt jedes kleinere Gedicht mit einer pikanten Pointe, gleichviel ob dieſe im Spiele des Witzes oder in einem tieferen Gefühle wurzelte, ein Madrigal genannt.

Die erſten Gedichte, welche dieſer Gattung allgemeine Anerkennung verſchafften, datiren aus dem 14. Jahrhundert, es ſind die Madrigale von Petrarca. Die Madrigale des Taſſo ſtehen jedoch weit über allen anderen in Bezug auf die Gluth der Phantaſie und den begeiſterten Ausdruck, welche genährt wurden von der Liebe, die der ſchwärmeriſche Dichter für die ſchöne Prinzeſſin von Eſte empfand. Die in Idee und Form gelungenſten finden ſich in den „Rime amorose", in welchen Taſſo die Her-

Digitized by Google

zoginnen Lucrezia und Leonora oder die letztere allein in bezaubernden Worten besingt.

Unter den Deutschen war Kaspar Ziegler zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Erste, welcher sich in dieser Dichtungsform versuchte. Seinem Beispiele folgten bald andere Dichter mit mehr oder weniger Geschick, ja die Kunstform fand zuletzt ausnehmend viele Vertreter in dem Dichterkreise des vorigen Jahrhunderts. Hagedorn, Götz, Gotter, Manso, Schlegel und selbst Goethe schrieben Madrigale. Von dem Letzteren hat ein derartiges Gedicht eine große Popularität erlangt, deren Grund wohl weniger im Gedichte, unbeschadet seines poetischen Werthes, als in der glücklichen musikalischen Interpretirung von Reissiger gelegen sein dürfte. Es ist dieß der allgemein beliebte Männerchor „Wanderers Nachtlied: Der Du von dem Himmel bist ꝛc.", der sich durch die Aufführungen der Männergesangvereine eine allgemeine Beliebtheit verschaffte.

Auch epigrammatischer Natur war mitunter der Inhalt der Madrigale; und in dieser Richtung leisteten Karl Moyer und Rudolf Tanner Anerkennenswerthes, zwei Dichter, deren Namen und Werke zu bewahren, die Aufgabe der Literaturgeschichte ist.

Die neueste Zeit fand in dieser Kunstform keine Vertreter. Es wurden allerdings viele Gedichte geschrieben, welche der Idee und Ausführung nach unter die Madrigale zu rangiren wären; da sie jedoch von den Dichtern nicht als solche bezeichnet wurden, so können sie auch nicht dafür gelten.

Das musikalische Madrigal, dessen charakteristische Bezeichnung und geschichtliche Nachweisung der eigentliche Zweck dieses Aufsatzes ist, faßt den Begriff eines Tonstückes in sich, das von unbestimmter Ausdehnung und bei abwechselndem, verschiedenem Kompositionsstyle, als des Recitativs, der Kantilene ꝛc., zur musikalischen Versinnlichung eines kurzen, sinnigen Gedichtes dient, für mehrstimmigen Gesang gesetzt, kontrapunktisch mehr oder minder kunstreich ausgeschmückt, das wesentliche Merkmal des frei erfundenen Motivs an sich hat, im Gegensatze zu den harmonisirten Volksliedern oder jenen kirchlichen Tonstücken, welche über eine der Liturgie entnommene Melodie aufgebaut sind. Dasselbe wurde gewöhnlich für 3—6, wohl auch für 6—8, selten für mehrere Stimmen in einem ziemlich freien Kontrapunkt gesetzt, was jedoch nicht ausschloß, daß in demselben auch Solosätze mit Chören abwechselten. Bei der allmählichen Vervollkommnung dieser Kompositionsform machte sich auch eine Erweiterung des Gebietes des kontrapunktischen Satzes bemerkbar und die Madrigalisten suchten sich an kunstvollem Aufbau des Kontrapunktes gegenseitig zu überbieten. Da aber das Madrigal nicht, wie damals die Messe oder die Motette, über ein vorgezeichnetes Thema, sondern immer nach freier Erfindung komponirt wurde, so gestattete es in dieser Hinsicht auch die größte Mannichfaltigkeit der Form und der Behandlung, obgleich als eigentliche stabile Grundform desselben die Nachahmung (Imitation) zu betrachten ist, welche sie immer und selbst auch dann noch beibehielt, als sich die Melodie allmählich zu einem charakteristischen Ausdrucke herausbildete, das harmonische Gewebe sich immer künstlicher gestaltete und die kontrapunktische Polyphonie zu einer hohen künstlerischen Bedeutung sich erhob.

Kanon und Fuge waren dem Madrigale zwar nicht fremd, allein da jeder poetische Gedanke des Gedichtes auch ein besonderes Motiv erforderte, so war die fortgesetzte Durchführung eines Thema's zum beständigen Kanon oder zur vollständig ausgearbeiten Fuge mit dem Grundbegriffe eines Madrigals nicht vereinbar.

Die freie Erfindung der Melodie, welche sich dem Charakter des Gedichtes, dem Sinne der einzelnen Textstrophen anschmiegte, und sich hoch über die Monotonie des damaligen Volksgesanges erhob, sowie nicht minder der dadurch erweiterte Wirkungskreis der stets fortschreitenden Kunst des Kontrapunktes fassen das große Verdienst in sich, welches sich das Madrigal um die Tonkunst im allgemeinen erworben, indem es zuerst die Idee, daß die Musik, selbst eine idealische Sprache, berufen sei, die Poesie durch poesiende, mit einer ausdrucksvollen Harmonie unterstützte Motive zu erheben und eindringender zu machen, zur That werden ließ, während früher vor Erfindung des Madrigals die Tonsetzer blos ihren Kontrapunkt der Messe, den Psalmen und Motetten gewidmet hatten, wobei es nur darauf ankam, durch die Gesammtwirkung der vereinigten Stimmen, d. h. durch den eigentlichen Klangeffekt Einfluß auf die Gemeinde zu üben, ohne Kundgebung des Strebens nach besonderem Ausdrucke der Textworte, ohne eigentliche Charakterisirung derselben.

Digitized by Google

Dem Madrigale war es vorbehalten, eine Umwandlung in den damaligen musikalischen Verhältnissen hervorzubringen, welche von einflußreichen Folgen begleitet war; denn indem es der Kammermusik einen eigenen Bereich ihrer Wirksamkeit anwies, bildeten sich in demselben die Anfänge zu den sogenannten Kammerduetten und Terzetten, aus welchen die Kammerkantate hervorging, die schon alle Elemente des dramatischen Charakters, das Recitativ und die Arie in sich faßte und als der unmittelbare Vorläufer des musikalischen Drama's — der Oper anzusehen ist. Es ist diese Einführung des Madrigalstyls als Kammermusik in der Kunstgeschichte als ein epochemachendes Ereigniß zu betrachten, sie war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des allgemeinen Geschmackes überhaupt, insbesondere aber gebührt ihr das Verdienst, das musikalisch-poetische Verständniß der Komponisten wachgerufen zu haben, und die musikalische Charakteristik ist daher als die glänzendste Errungenschaft desselben anzusehen.

Diese Kunstform fand Anfangs ihre ausschließliche Anwendung auf einen sinnreichen weltlichen Text und hatte ziemlich den Charakter ihrer älteren Schwester, des poetischen Madrigals, angenommen, indem sie die Gefühle des Herzens musikalisch zu interpretiren versuchte; von dem Felde des Sentiments sprang sie nicht selten auch in das Bereich des Witzes und der Laune hinüber; oft ward sie zum Vehikel satirischer Ausfälle, oder sie setzte sich die Schellenkappe des Humors auf und wirkte durch drastisch-komische Effekte.

Gleichwie das Madrigal das Gebiet der Kammermusik beherrschte, so betheiligte es sich auch an den dramatischen Vorstellungen aller Art. In den Tragödien, Komödien, den damals so beliebten Schäferspielen, ja selbst in Burlesken bei Maskeraden und Hoffesten bildete es den Chor. Die musikalische Unterhaltung der höheren Stände bestand im 16. Jahrhundert beinahe ausschließlich in Madrigalen, kurz das Madrigal war — hoffähig geworden.

Die Behauptung des Engländers Pearsel of Willsbridge, daß man zuerst mit dem Ausdrucke „Madrigal" kürzere Gesänge zu Ehren der Mutter Gottes bezeichnete, die bei kirchlichen Festen gesungen wurden, dann aber diese Benennung im Laufe der Zeit auch auf Gesänge von weltlichem Inhalt, auf galante Liebesgesänge übertragen habe, steht im direkten Widerspruche mit den anerkannt besten historischen Ueberlieferungen, welche sich alle dahin einigen, daß sich erst in der Folge aus dem weltlichen das geistliche Madrigal herausgebildet habe. Dieses letztere, welches alle diese Kunstform charakterisirenden Merkmale in der Anlage und im musikalischen Bau an sich trug, und sich von dem ersteren nur durch den religiösen Inhalt des poetischen Vorwurfes unterschied, diente mehreren bedeutenden Komponisten, unter diesen namentlich Palestrina, zur Offenbarung ihrer genialen Intentionen und wurde durch sie auch bald zur Höhe einer einflußreichen Bedeutung im Gebiete religiöser Musik erhoben.

Außer diesen beiden Gattungen der Madrigale, machte sich noch eine dritte bemerkbar, welche hinter den andern nicht zurückstand an Beliebtheit, Verbreitung und selbst auch an musikalischem Interesse: es war dies das Ballet-Madrigal, von Gastoldi im Jahre 1560 erfunden. Dasselbe fand Anfangs in Italien und später auch in England große Verbreitung, wo es zu Anfang des 17. Jahrhunderts so sehr beliebt war, daß die berühmtesten englischen Madrigalisten, wie Thom Morley, Bateson u. v. a. ihr Talent darin versuchten, und die Madrigal-Sammlungen aus der damaligen Zeit bewahren keine geringe Zahl solcher Tonstücke auf. Es ist kein Zweifel, daß sie zum Tanze gesungen wurden, eine Ansicht, die schon in der Bezeichnung „Balletti" ihre Begründung findet. Der Text enthielt gewöhnlich eine kurze Strophe, worauf dann ein Chor mit den unterlegten Silben: fa, la, la, fa, la, la, folgte, bei welchen vermuthlich der Tanz ausgeführt wurde. Der schon früher erwähnte englische Autor Pearsel spricht bei Erwähnung des Ballet-Madrigals den Wunsch aus, man möge auch in unserem modernen Ballette den Versuch machen, die Instrumentalmusik bei den Tänzen mitunter mit passenden Chorgesängen abwechseln zu lassen, eine Ansicht, die allerdings Vieles für sich haben dürfte, besonders wenn es sich um ein erhöhtes Reizmittel für die Tanzlust handelt.

Es geschieht noch einer vierten Gattung der Madrigale Erwähnung in den Schriften, welche über diesen Gegenstand handeln, nämlich des Instrumental-Madrigals, welches zu Ende des 17. Jahrhunderts bestanden hat; allein dasselbe kann um so weniger unter diese Kunstform gerechnet werden, als ihm unbeschadet seines lyrischen Charakters dennoch der Hauptbestandtheil des Madrigals, das gesungene Wort mangelt. Gleich den Mendels-

fohn'ſchen „Liedern ohne Worte", welche ungeachtet ihrer Benennung doch Klavierſtücke ſind, können auch die Inſtrumental-Madrigale nur uneigentlich den Madrigalen beigezählt werden. Sie hielten ſich auch nicht lange unter dieſer Benennung und traten bald unter den Namen: Ricercari, Fantaſie und Toccate in eine neue Phaſe, und mit der Nomensumſtellung änderte ſich auch zuletzt ganz oder theilweiſe der Charakter dieſer Tonſtücke.

(Fortſetzung folgt.)

Sebaſtian Bach.

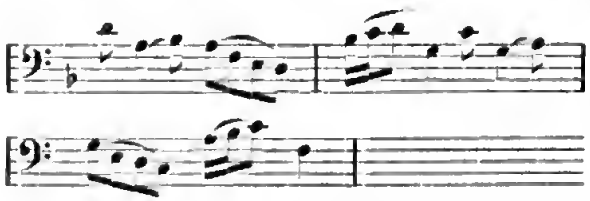
1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.–XIII. Band.

Von Karl v. Bruyck

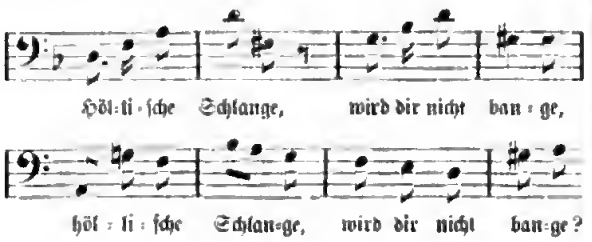
II.

(Fortſetzung.)

In dem erſten Stück der 39. Kantate, einem 31 Partiturſeiten füllenden Chor, bewundert man insbeſondere die reizende Kombination in dem Spiele der Flöten, Oboen und Geigen. Und wie originell beginnt der zweite Theil dieſer Kantate:



Mit welcher Kraft und Kunſt ſind in dem erſten Stück der 40. Kantate die zwei Verſe: „Dazu iſt erſchienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerſtöre", zum Ausdruck gebracht. Welche gedrungene Energie in der Baß Arie:

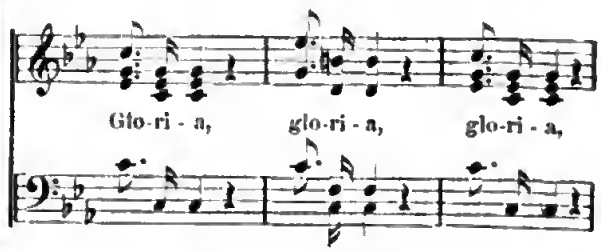


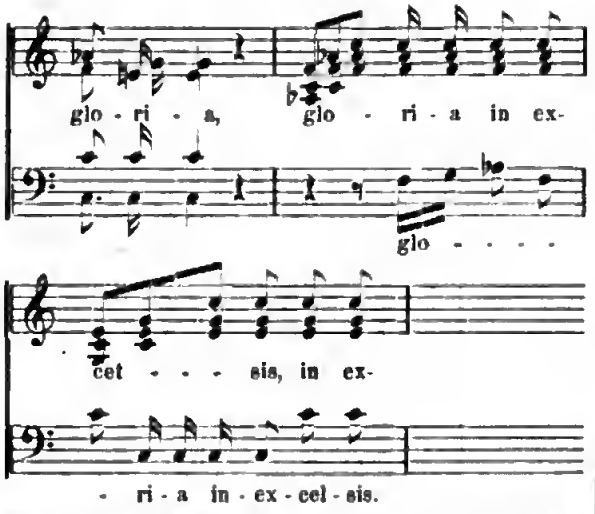
Und welch ein Zauber, der über den Chorälen dieſer, oder auch den meiſten der anderen Kantaten ausgebreitet liegt! Denn nichts iſt bewunderungswürdiger, als wie der große, Meiſter auch in dieſen Kantaten aus der unerſchöpflichen Fülle ſeiner Phantaſie, ſeines Geiſtes und Gemüthes immer wieder neue Farben und Mittel des Ausdruckes zu gewinnen weiß.

Die zweite Abtheilung des 5. Bandes enthält das Weihnachts-Oratorium. Allein da wir uns hier mehr zur Aufgabe geſtellt haben, auf die kleineren in weiteren Kreiſen minder bekannten Arbeiten Bach's hinzuweiſen, ſo übergehen wir dieſes, um ſo mehr, als daſſelbe auch ſchon einmal Gegenſtand unſerer Erörterungen in dieſen Blättern geweſen iſt. Aus demſelben Grunde legen wir auch die große Meſſe in H-moll, obwohl eines der Hauptwerke Bach's, welches den Inhalt des 6. Bandes bildet, zur Seite. Zudem iſt ja dieſes Rieſenwerk größtentheils aus Stücken zuſammengeſetzt, welche ſich, nur hier theilweiſe umgearbeitet, in den Kantaten und kleineren Meſſen des Meiſters finden, und alſo ohnedieß an dieſer Stelle von uns zur Sprache gebracht werden.

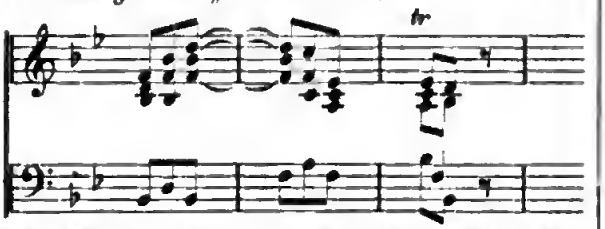
Wir kommen denn zum 8. Band, welcher die vier kleineren Meſſen in F-, A-, G-dur und G-moll enthält, abermals Werke voll Kraft und Tiefe, von der bewunderungswürdigſten Fülle der Kunſt. Beſonders merkwürdig erſcheint uns unter dieſen Schöpfungen die dritte, die Meſſe in G-moll. Sie hat einen ganz eigenthümlichen Ton, ein gewiſſes, man kann kaum anders ſagen, als romantiſches Gepräge. Schon im „Kyrie" fällt dies auf, denn nicht leicht möchte Jemand von vornherein den folgenden Eingang für den Anfang eines Bach'ſchen Kyrie halten:

Nach mehr aber im nächſten Satz, dem Gloria, wo wir z. B. der folgenden Bildung begegnen:

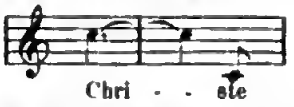




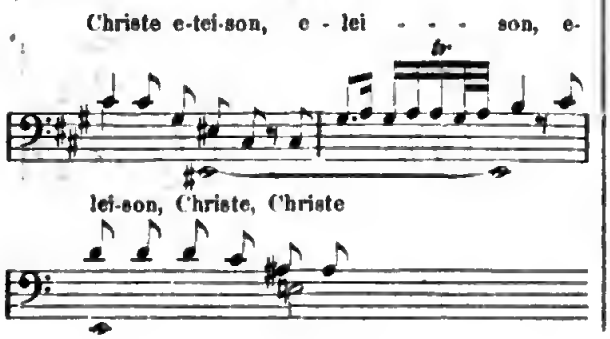
Ein herrliches Stück iſt auch das „Gratias agimus“ und nun gar das „Domine Fili“:



deſſen Melodie ſpäter ſo lieblich in der Daminante über dem ausgehaltenen C des Geſanges

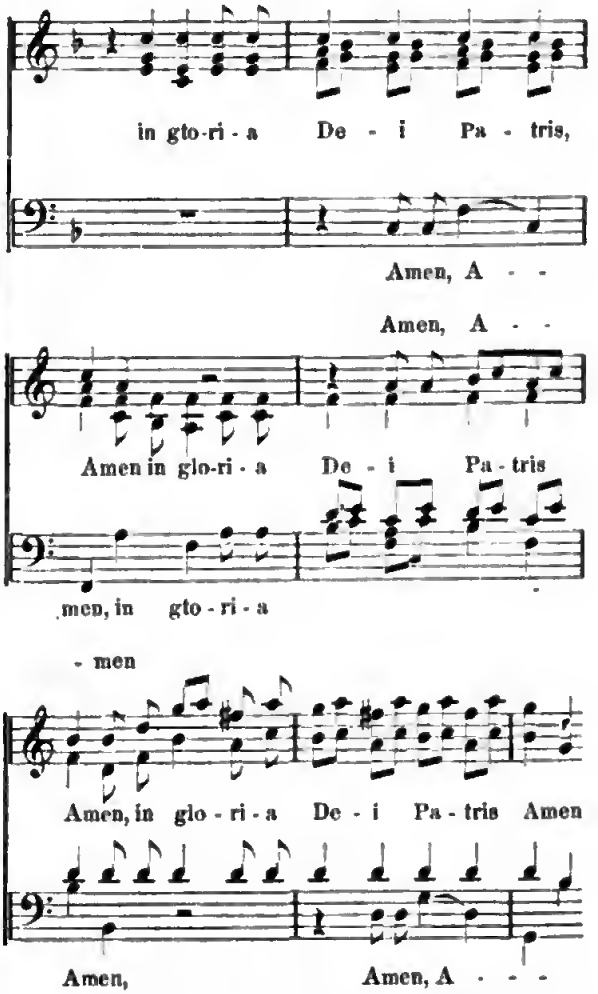


erklingt. An Macht und Schönheit der G-moll-Meſſe zunächſt möchten wir die in A-dur ſetzen. Wunderbar ſchön iſt das Christe eleison gedacht. Das Kyrie eleison bewegte ſich etwa in mäßigem Andante-Tempo und mit ſehr mäßigem, man könnte ſagen weltlich-gemächlichem Ausdruck in der Tonart A-dur und im $^3/_4$-Rhythmus 71 Takte hindurch. Nun eine Fermate, Wechſel des $^3/_4$- in den $^4/_4$-Rhytmus des Andante in Lento, des A-dur in Fiss-moll und nun ſetzt das Christe eleison, von liegenden Akkorden des Streichquartettes umſchlaſſen im Baß ſo ein:

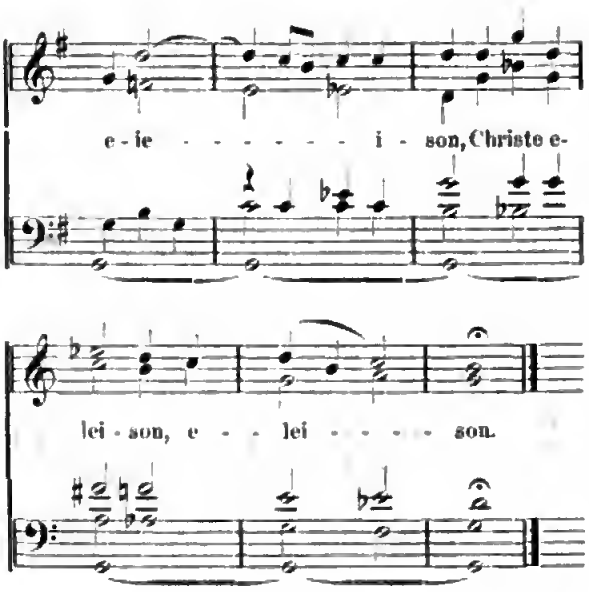


Tenor, Alt und Sopran folgen nun imitatoriſch nach, eine herrliche Stelle. Ebenſo herrlich iſt im Gloria der viermalige Wechſel des feurig einherbrauſenden Allegro (Chorſatz) mit dem gemeſſenen Adagio (Salogeſang). Dieſe, wie alle folgenden Sätze, ſind nicht genug zu preiſen.

In der F-dur-Meſſe ragen zumeiſt das Gloria und das „cum sancto spiritu“ hervor und aus dem letzten Satze heben wir eine beſonders grandioſe Stelle hervor:

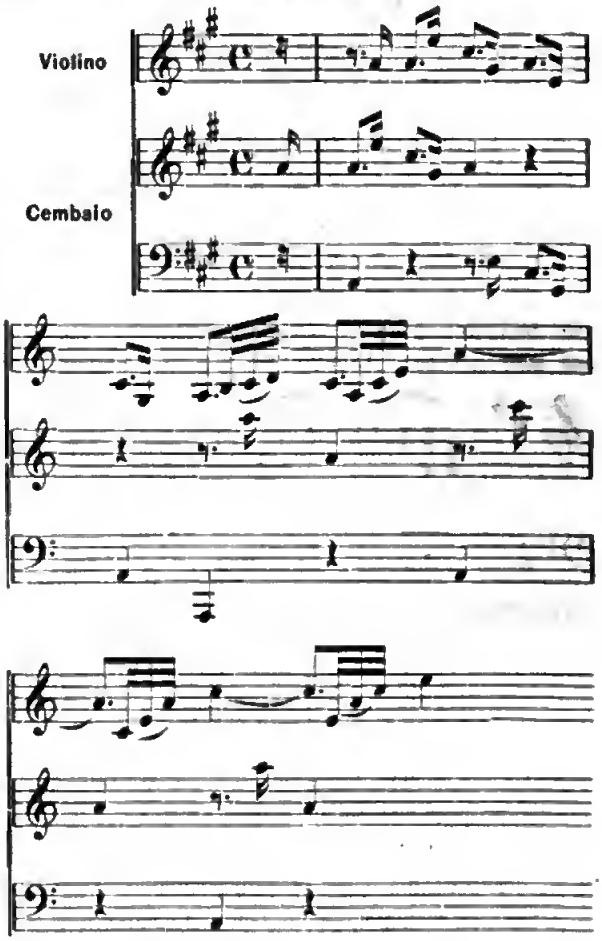


Die G-dur-Meſſe ſteht den vorgenannten Schöpfungen zumal der 2. und 3. etwas nach. In ihr wird auch die hin und wieder extreme Verſchnörkelung der Sala-Geſänge und eine gewiſſe Trockenheit und Eckigkeit der rhythmiſchen Bewegung am empfindlichſten bemerkbar. In dem „Kyrie“ dieſes Satzes macht Bach wieder einmal von dem chromatiſchen Element reichlichen Gebrauch, wofür der Schluß des Satzes als Probe ſtehe:

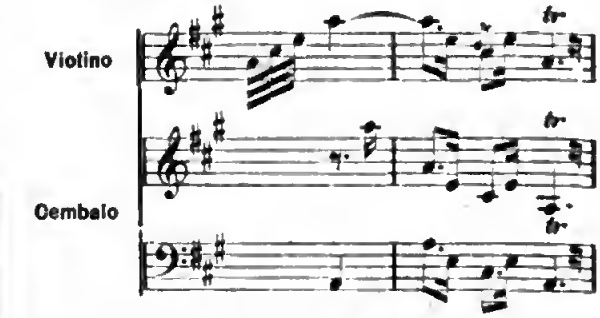


Der 9. Band, Instrumentalkompositionen enthaltend, birgt wieder einen kostbaren Schatz in den berühmten sechs Sonaten für Klavier und Violine, die zu dem Herrlichsten gehören, was Bach geschrieben hat. Insbesondere die sämmtlichen Adagios dieser Sonaten erinnern in ihrer wahrhaft verklärten, seraphischen Schönheit unwillkürlich an die Kantaten des ersten Bandes. *) Und wie die Adagios ganz von ruhiger, stiller, gebundener Schönheit gesättigt sind, so sprühen die Allegrosätze von Geist und Leben und lassen überall die unendliche Mannigfaltigkeit der Empfindung, wie die Größe der Kunst des Meisters bewundern.

Außer diesen Sonaten finden wir in diesem Bande noch drei Sonaten für Klavier und Flöte, eine Suite für Klavier und Violine, drei Sonaten für Klavier und Viola di gamba, eine Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß und eine andere für zwei Violinen und bezifferten Baß. Sind auch diese Arbeiten mit jenen Meisterwerken nicht entfernt zu vergleichen, so findet sich doch in ihnen allen neben mancher trockenen Komposition, manchem blos kontrapunktischen Gerumpel viel des Trefflichen und Schönen. Es mag genügen, auf das reizende Siciliano der zweiten von den Sonaten für Klavier und Flöte in G-moll und das geistreiche Allegro der dritten Sonate, deren erster Satz sich leider nur als Bruchstück erhalten hat, hinzuweisen. Aus der Suite für Klavier und Violine in A-dur, die mit einer sehr originellen „Fantasia“ beginnt, mögen wir wieder einmal eine kleine Perle Bach'schen Humors besonders bemerken in einem „Entrée“ überschriebenen Stücke, welches also beginnt:

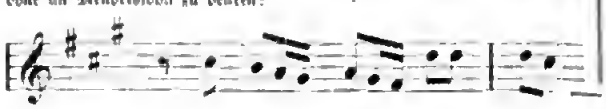


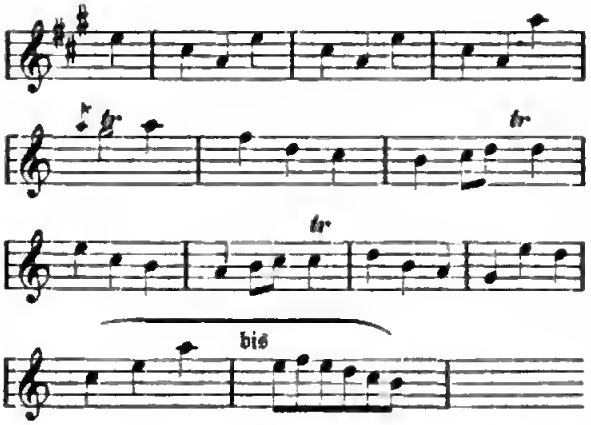
und mit einem bei Bach immer sehr charakteristischen Unisono schließt:



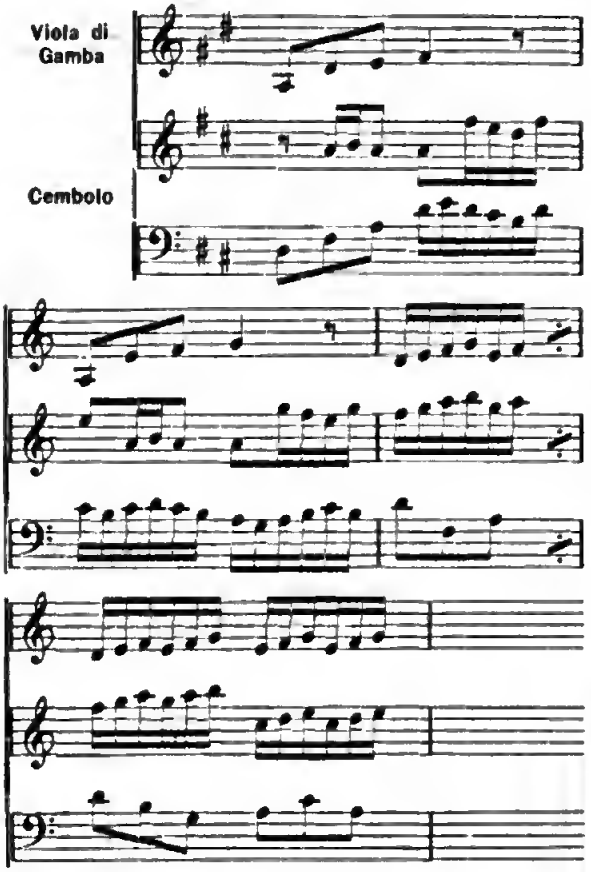
Und welch ein zarter lieblicher Geist in dem darauf folgenden Rondeau weht, wird man schon aus dem Thema erkennen:

*) Das Thema des Andante der zweiten Sonate wird niemand hören, ohne an Mendelssohn zu denken:





Durch ihre Originalität ſtechen unter den Kompoſitionen für Klavier und Viola di Gamba beſonders hervor: das zweite Allegro der zweiten und der erſte Satz der dritten Sonate, beide von einem gewiſſen, Bach eigenthümlichen burlesken Humor erfüllt. Man höre das Thema des erſteren:



In der Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß wird ſich jeder gebildete Muſikfreund an der trefflichen Doppelfuge, deren eines Thema chromatiſch gebildet iſt:

an dem ſchönen als Kanon gearbeiteten Largo, an der muntern, gazellenartig leichten Gigue erfreuen.

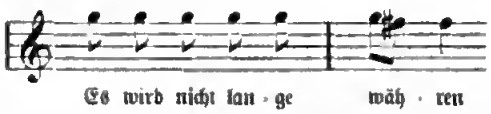
In einem Anhang theilt uns der Herausgeber, Hr. Ruſt, mehrere Variauten, verſchiedenen Handſchriften entnammen, mit, von welchen insbeſandere die zum Mittelſatz der fünften von den Sonaten für Klavier und Violine ſehr intereſſant iſt, in welcher Bach den Geſang der Violine nach der erſten Bearbeitung vom Klavier in ziemlich dürftigen trockenen Sechzehntel-, nach der zweiten aber in viel ſchöneren, fließenderen Zweiunddreißigſtel-Rhythmen begleiten läßt. In dieſem Anhange finden wir auch noch die erſte der Sonaten für Klavier und Viola di Gamba als Trio für zwei Flöten und bezifferten Baß (Flauto traverso e cembalo), welches muthmaßlich als die frühere Bearbeitung dieſes Stückes anzuſehen iſt, und eine ganze Sonate für Klavier und Violine in G-moll, deren Autorſchaft dem Vorworte zu Folge nicht feſt ſteht, die wir aber eben ſo unbedenklich, als der Herausgeber, dem Meiſter zuſchreiben. Die beiden erſten Sätze zumal ſind von außerordentlicher Schönheit der Erfindung, wenn auch allerdings der erſte, wie auch der letzte Satz in einer gewiſſen Lockerheit der Kompoſition die noch jugendliche Hand vermuthen laßen.

Der zehnte Band bringt die Fortſetzung der Kantaten (41—50). Bei weitem als die bedeutendſte unter den Schöpfungen dieſer Serie erſcheint uns die erſte den Band eröffnende, die 41. Kantate: „Jeſu, nun gepreiſet“, ein ganz herrliches, den großen Kantaten des erſten Bandes nah an die Seite zu ſtellendes Werk. Beſonders hervorheben wollen wir nur den prächtigen, genialen Zug des Schlußchorales, wenn Bach zweimal den feierlichen Chorgeſang („Dein iſt allein die Ehre“) durch das von den Trompeten vorgetragene Hauptmotiv des erſten Satzes unterbrechen läßt:

Mit dieſem Motiv ſchließt Bach auch, die Oberſtimme in der Dominantlage. In der ſchönen Kantate: „Am Abend aber deſſelbigen Sabbaths“, bemerken wir beſonders das tiefſinnig gedachte Duett: „Verzage nicht, o Häuflein klein“, in welchem die folgende Stelle ſo

Digitized by Google

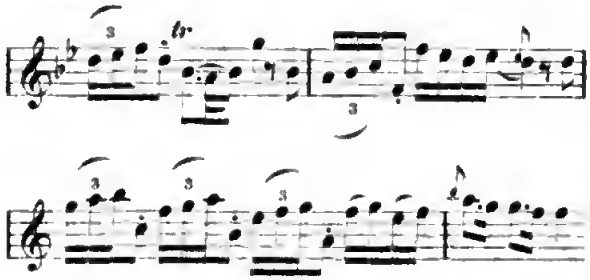
lebhaft an den Grabgesang des Rocco in Beethoven's „Fidelio“ erinnert:



In der 43. Kantate: „Gott fährt auf mit Jauchzen“, begegnen wir in der Sopran-Arie wieder einer jener prallen energischen Melodienbildungen, die gleich so zündend in die Seele des Hörers fallen:

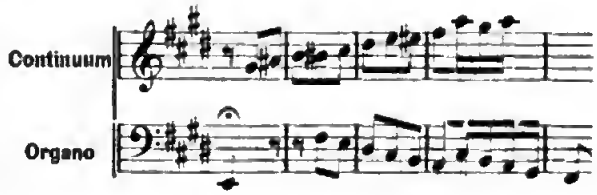
Erst trägt sie die Oboe, dann die Singstimme vor. Höchst eigenthümlich (obgleich in einer bei Bach oft zu findenden Manier) ist auch ihre figurative Fortsetzung in den nächsten vier Takten, die auf der Dominante schließen. Auch das prächtige Recitativ, welches dieser Arie folgt, den zweiten Theil der Kantate eröffnend, verdiente besonders hervorgehoben zu werden, und die Alt-Arie in A-moll, deren Anfang gleich so eigen berührt:

In einem sehr eigenthümlichen Ton ist die 44. Kantate: „Sie werden Euch in den Bann thun“, gehalten. Man höre nur beispielsweise den Instrumentaleingang der Sopran-Arie in B dur:



Von dem vielen, vielen Schönen der 45. Kantate: „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist“, erwähnen wir nur den zauberhaften, in der schlichten Innigkeit seines Ausdruckes wahrhaft rührenden Schlußchoral, den wir wahrlich am liebsten ganz mittheilen möchten, wenn es der Raum gestattete. Er fällt insbesondere durch seine fast moderne Weichheit in seiner Melodie und Harmoniebildung auf.

Speziell gedenken wir noch der 49. und 50. Kantate. Die erstere charakterisirt sich durch ihre ungemeine Lieblichkeit, ja Süßigkeit, die denn freilich durch den Text hinlänglich motivirt erscheint, welcher nichts Anderes ist, als eine Art Liebesduett zwischen Jesus und einer ihn liebenden und von ihm geliebten Seele (Baß und Sopran). Eine größere, ganz reizende Instrumentaleinleitung (Sinfonia, in E-dur) eröffnet diese Kantate, wie dies in mehreren der Fall ist. Außer dem reizenden Hauptmotiv, das schon in seiner Bildung einen kleinen Meisterzug enthält, bemerken wir noch insbesondere die treffliche, viermal in wechselnden Tonarten wiederholte Stelle:

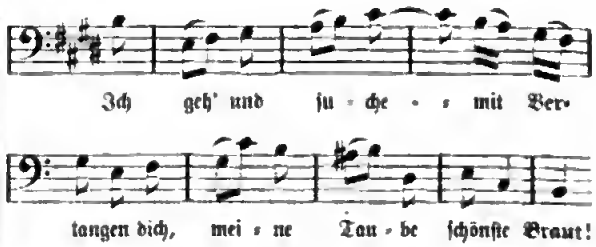


Auf dem zweiten Achtel des letzten Taktes fallen die Violinen, Viola Oboë d'amore im unisono mit der Figur

ein, während sonst die beiden Stimmen, (Jesus und die Seelenbraut?) ohne Begleitung allein spazieren. Das Ganze macht eine herrliche Wirkung. Nun folgt eine Baß-Arie. Jesus singt: „Ich geh' und suche mit Verlangen dich meine Taube, schönste Braut“. Dann weiter in einem Recitativ:

Mein Mahl ist zubereit't und meine Hochzeittafel fertig,
Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Worauf die Tauben-Braut erwidert: „Mein Jesus redt't von mir, o Stimme, welche mich erfreut!“ Und Jesus: dann weiter:



„Mein Bräutigam! ich falle dir zu Füßen,
Komm' Schönſter, komm und laß dich küſſen".

Hierauf Jeſus:

„Komm', Schönſte komm und laß dich küſſen,
Du ſollſt mein fettes Mahl genießen".

Nun ſtimmt die Tauben- oder Seelen-Braut eine Arie an und ſingt: „Ich bin herrlich, ich bin ſchön, Meinen Heiland zu entzünden".

Das Ganze iſt ſo unbefangen naiv im doleissime Amoroso gehalten, daß die Muſik bleiben könnte, wie ſie iſt, auch wenn nicht Jeſus und die Seele der Bräutigam und die Braut wären, die ſich ihre Liebe verſichern.

(Fortſetzung folgt.)

Theater- und Muſikbericht aus Chriſtiania.

Energie Björnſon's. — Ein Theater Strike. — Geiſtiger Aufſchwung.

E. Bei den geordneten politiſchen Verhältniſſen, worin Norwegen lebt, iſt es natürlich, daß das politiſche Leben durchaus nicht, wie das bei ſo vielen europäiſchen in Verfaſſungswehen liegenden Völkern der Fall iſt, hinreicht, die Seele des gebildeten Theiles der Nation auszufüllen oder zu beſchäftigen. Es zeigt ſich ſo hier das Eigenthümliche, daß wie einſt in den abſolut von einer Geheim-Bureaukratie regierten Ländern, wo das politiſche Leben keinen Raum fand, nun auch bei uns, wo es die Nation geſättigt hat, das Kunſtintereſſe und namentlich das Theater ſich eine immer größere Bedeutung erringt und die Gemüther in die lebhafteſte Bewegung ſetzt. Man kann darnach ſchließen, daß auch in Deutſchland dermaleinſt, wenn die Periode geſchloſſen iſt, welche, weil die Politik faſt Alles abſorbirt, die Kunſtbeſtrebungen vielfach lähmt oder in Verfall bringt, nach wieder erlangtem ruhigem Fahrwaſſer eine neue, dem ganzen, männlich im Kampfe geſtählten Zeitalter entſprechende Kunſtblüthe zum Durchdruch kommen wird. In Norwegen und namentlich in deſſen Hauptſtadt, dem immer mehr erblühenden, ſich zur Großſtadt entfaltenden Chriſtiania, das in einzelnen Richtungen ſogar die Schweſterhauptſtädte Stockholm und Kopenhagen überflügelt, hat die Theaterfrage in der letzten Zeit zu den brennenden gehört, um welche ſich die Gemüther erhitzten und die geſammte Konverſation der gebildeten Welt faſt ausſchließlich drehte. Wir hatten nämlich einen Theaterſtrike. Das ſchlaffe Regiment an unſerem Nationaltheater, wo Alles nach bequemer Gewohnheit, in hergebrachtem Schlendrian, ohne Geſetz oder doch deſſen Beobachtung, hergegangen war, wurde abgelöſt durch die geiſtesüberlegene, feurige, ſtrenge und für wahre Kunſt begeiſterte Verwaltung Björnſon's. Einige Zeit fügten ſich die ſich unentbehrlich glaubenden Hauptdarſteller, als ſie jedoch ſich nicht nur ihres bisherigen Einfluſſes beraubt, ſondern mit derſelben ſtrengen Gerechtigkeit, die gleichen Gehorſam, gleiche genaue Pflichterfüllung verlangte, ſich behandelt ſahen, wie dies den niedrigſten Kräften gegenüber der Fall war, fühlten ſie ſich gekränkt in ihrem vermeintlichen Künſtlerſtolze und verlangten ihren Abſchied, wenn gewiſſe oſtenſible Forderungen nicht erfüllt würden. Es waren dies die HH. Nielſen, J. Brnun, Wolf und deren Gattinnen. Sie glaubten, Hr. Björnſon würde genöthigt ſein, das Theater zu ſchließen, allein es kam anders. Der vornehmſte Kreditor des Theaters, die Sparbank, wurde für Björnſon gewonnen und er, der ſich erſt jetzt recht für ſeinen Beruf begeiſtert und gehoben fühlte durch die Spannung, welche der Kampf im Publikum hervorrief, machte es bereits möglich, mit den jüngeren Kräften, die bisher hatten zurückſtehen müſſen, jeden Abend zu ſpielen. Zwei wahre edle Künſtler erſten Ranges, Fr. Gundersen im tragiſchen Fache und Hr. Iſaakſen im Helden- und Charakterfache, blieben ihm und ſo hatte er plötzlich ein Perſonal, dem er insgeſammt ſeinen Geiſt einhauchen konnte und das ſich hingebend und willig ſeiner Geiſtesüberlegenheit beugte. Anſtatt ihn, wie ſeine Gegner gehofft hatten, entmuthigt und zur Niederlegung der Direktion genöthigt zu ſehen, hörte es ihn ſagen: Nun bin ich erſt recht für meine Aufgabe begeiſtert. Nun iſt die Luft rein, nun iſt das Publikum erwartungsvoll, nun iſt die Zeit der Ausſaat gekommen! Björnſon und ſeinen treuen Mitdirektor, den Regierungsanwalt Dunker, zu ſtürzen war der wahre Zweck der Revolutionäre, ſchon prophezeite man den völligen Ruin der Bühne, die Auflöſung ſogar des Orcheſters, allein als ſtatt deſſen ein Aufſchwung ſtattfand, ſo mußten endlich die Strike-Männer und Damen pater peccavi ſagen, um erneutes Engagement anſuchen und ſich nicht nur in die Anordnungen Björnſon's, ſondern ſogar in eine Verminderung ihrer Gagen finden. So endete dieſer Krieg und mit dem Frieden hebt eine neue Epoche des norwegiſchen Nationaltheaters an, die hoffentlich eine

wahre Blüthezeit für die junge norwegiſche dramatiſche Dichtung und Kunſt bringen wird.

Es dürfte ſomit von großem Intereſſe ſein, einen kurzen Rückblick auf den Gang der bisherigen Beſtrebungen, die ſoviel Gährung und Kampf verurſacht haben, zu werfen. Der Kampf, der norwegiſchen Nationalität zu ihrem Recht zu verhelfen und ſie zur Kultivirung des ihr eigenthümlichen poetiſchen Inhalts zu bringen, begann ſchon zehn Jahr nach der 1815 erlangten ſtaatlichen Selbſtändigkeit. Es war namentlich der Dichter Henrik Wergeland, welcher den Reigen eröffnete und zuerſt eine norwegiſche Poeſie ſchuf, die nicht zugleich däniſch oder kosmopolitiſch war. Profeſſor P. A. Munch als Geſchichtsforſcher, Tidemand und Gude als Maler, Ole Bull als Muſiker, Moe und Asbjörnſen als Volksſagenſammler folgten, und endlich kam Björnſtjerne Björnſon als Dichter, namentlich dramatiſcher und Dramaturg. Ole Bull und Björnſon ſchufen das erſte national norwegiſche Theater in der Stadt Bergen und bildeten die erſten tüchtigen norwegiſchen Schauſpieler, welche jetzt die Zierde des Chriſtianiaer Theaters ſind. In Chriſtiania begann der Kampf mit Björnſon's Ankunft daſelbſt, an dem buchſtäblich jeder halbwegs gebildete Menſch Theil nahm. Björnſon übernahm die Redaktion eines Blattes und ſtiftete eine norwegiſche Geſellſchaft, indem er mit der Intenſität des Gefühls eines geborenen Mauernbrechers ſeinen Kreuzzug gegen die fremden Götzen begann. Man zog aber noch das relativ beſſere Fremde dem in ſeiner Gährung ungeſtümen und unklaren Einheimiſchen vor und Björnſon unterlag damals, d. h. räumte theilweiſe das Feld. Der Tieferblickende wußte ſchon damals, daß die Nationalität im Grunde nur das äußere Banner im Kampfe ſei, daß die Vertiefung und charaktervolle Erſtarkung des Ideals als Hauptzweck eine Folge der energiſchen Einkehr in eine Nationalität, welche brach gelegen, ſein mußte und daß darin eben die kulturhiſtoriſche Bedeutung des Kampfes liege. Daher kamen denn auch die tieferen Naturen unter den Dänen, anſtatt ſich verletzt zu fühlen, Björnſon, als er ſich in ſeiner großen Dichterbedeutung offenbarte, mit freudiger Anerkennung entgegen, während nur das überall am mühſam erlernten Alten des herkömmlichen Schlendrians hängende Philiſterheer in beiden Nationen ſein Anathema über ihn rief. Jugendfriſche, aufrichtig das gleichſam ſtets zurückweichende Ideal ſuchende Dänen wußten nämlich wohl, daß gerade die Björnſon'ſche Poeſie als auf unverfälſcht altnordiſchem Grunde ruhend, geeignet war, das bisher für klaſſiſch Gehaltene in ſeinem wahren Lichte erſcheinen zu laſſen und dadurch den Impuls zu einer Vertiefung des Ideals auch däniſcher Kunſt zu geben. Trafen dann beide unzweifelhaft auf altnordiſchem Grunde in der Tiefe zuſammen, ſo war dadurch ein neues gewichtvolles Argument für die auch politiſche nordiſche Einheitsidee gegeben. Daß Björnſon, nunmehr bereits Schöpfer einer ganzen Reihe vortrefflicher Dichtungen, welche durch Charakter und dadurch, daß ſie organiſch aus einem Holze erwachſen ſind, ſowohl Oehlenſchläger, Hertz, Heiberg, Tegnér hinter ſich läßt, als auch aus dieſer letzten entſcheidenden Theaterkriſe als Sieger hervorgegangen iſt, hat für den ganzen Norden eine nicht geringe Bedeutung.

Die diesjährige Saiſon wurde mit dem erſten Stücke der Björnſon'ſchen Triologie: „Sigurd", worunter man ſich nichts von dem in Deutſchland mit dieſem Namen Verbundenen zu denken hat, eröffnet. Den Stoff hat der Dichter nämlich den norwegiſchen Königsſagen des Isländers Snuro Sturleſon entnommen und ſich mit großer Treue daran gehalten. Das erſte Stück in einem Akt: „Sigurd's erſte Flucht" iſt eine großartige Ouvertüre des ſpätern großartigen tragiſchen Gemäldes, das der Dichter uns, überall den Zügen der Sage folgend, geſchaffen hat. Es iſt eine Heldenſeele in der Knospe, ein naivkindliches, gläubiges, aber thatendurſtiges Gemüth und eine überſchwellende phyſiſche Kraft, ein Geiſt, fähig die höchſten Höhen der Menſchheit zu erklimmen, aber auch ſchon mit den Keimen der Leidenſchaft eines potenzirten Karl Moor des Nordens, um gegen die Menſchheit eine furchtbare Geißel zu werden, ſobald ſie ihn durch Verhängniß oder Schlechtigkeit außerhalb des Geſetzes ſtellt. Es iſt Licht und Sonne in dieſem Stück und hie und da eine hinreißende Gewalt in der überall neu und friſch klingenden Sprache, aber die drohenden Schatten des furchtbar tragiſchen Schickſals des Helden ragen bereits hinein und erfüllen die Seele des Hörers oder Leſers mit dem tiefſten Grauen. Die Sage erzählt, daß dieſer Sigurd, als ihn endlich ſeine Feinde gefangen hatten, grauſam durch Schindung zu Tode gemartert wurde, daß er jedoch keine Miene verzog, ſondern bis zum letzten Augenblick mit klarer Stimme redete und ſang, gleichwie die Sage naiv hinzufügt, daß es nie einen tapferern, braveren Mann im Norden gab, als dieſen Sigurd. Im Laufe der Saiſon werden natürlich die beiden folgenden Stücke der Triologie folgen, ebenſo wird Björnſon's früheres Drama: „Hulda"

zur Aufführung kommen und endlich seine „Maria Stuart in Schottland", welche durch die Umdichtung des Schlusses sehr gewonnen haben soll. Auch ein Lustspiel: „Die Neuvermählten" hat Björnson geschrieben, welches vom Kopenhagener Nationaltheater bereits angenommen ist.

Von Shakespeare'schen Stücken wird „Othello" vorbereitet, von schwedischen das neue Hedberg'sche: „Die Hochzeit auf Ulfasa", von dänischen Andersen's: „Als die Spanier hier waren", umgearbeitet. Andersen's kleines Zauberspiel: „Fliedermutter" ist bereits aufgeführt. Der norwegische Dichter Henrik Ibsen, welcher sich gegenwärtig in Rom aufhält, hat auch eine neue fünfaktige Komödie vollendet, welche wahrscheinlich zur Aufführung kommt. Mehrere deutsche Stücke sind ebenfalls in Aussicht genommen.

Was das norwegische Musikleben betrifft, so regt es sich auch vieler Orten, und Vorbereitungen zu Konzerten finden statt. Ein junger norwegischer Komponist Namens Richard Nordraak ist aufgetreten, welcher Björnson'sche Lieder und namentlich den großartigen Chorgesang im 2. Stücke des Signrd:

„Was wälzt sich die Woge so wild im West" ꝛc.

mit dem für den, der das Stück kennt, grausigen Refrain:

„Gott helfe dir, o Jarl,
Gott helfe dir, o Jarl,
Es ist Helga, sie zieht nach den Orkney!"

komponirt hat. Der junge Komponist hält sich gegenwärtig in Kopenhagen auf.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

5.—11. Oktober: „Ich speise bei meiner Mutter" und „Der Vetter". — „Die guten Freunde". — „Deborah". — „Das Käthchen von Heilbronn". — „Romeo und Julie". — „Des Meeres und der Liebe Wellen". — „Eglantine".

*** Zu dem noch immer andauernden Unwohlsein des Frl. Bognar, welche dem Vernehmen nach erst nächste Woche wieder auftreten wird, ist nun auch ein erneuertes Erkranken der Fr. Rettich hinzugekommen, so daß wir außer den Veränderungen, welche der Fichtner'sche Nachwuchs mit sich bringt, auch im weiblichen Personal des Burgtheaters fortwährende Neubesetzungen zu verzeichnen haben.

Letzten Sonntag ging in entsprechend veränderter Besetzung Mosenthal's „Deborah" in Scene. Frl. Kratz gab statt Frl. Bognar die Haunah; Fr. Hebbel für Fr. Rettich das jüdische Weib; Hr. Hartmann hatte die bisher von Hrn. Sonnenthal gegebene Rolle des Joseph übernommen und Hr. Meixner trat seinen Barbier an Hrn. Schöne ab. Die Veränderungen wurden im Ganzen mit Beifall aufgenommen.

Ein etwas näheres Eingehen erfordert die ebenfalls mit wesentlichem Personalwechsel am letzten Montag erfolgte Wiederaufführung von „Romeo und Julie". Wir können sie nicht so unbedingt gut heißen, wie sie dem Publikum und einem ehrenwerthen Theile der Kritik entsprochen zu haben scheint. Abgesehen von Frl. Wolter, welche nach unserer Ueberzeugung jetzt noch weniger als früher eine Julie ist, *) konnte namentlich der neue Darsteller des Romeo, Hr. Kraftel, höheren Ansprüchen kaum genügen. Am besten gelangen dem jugendlichen Künstler die stark leidenschaftlichen Stellen, obwohl auch hier der Ausdruck häufig zu gewaltsam war. Unangenehm berührten dagegen die schmelzenden Töne, mit denen Hr. Kraftel wo möglich noch um eine Oktave tiefer, als wir dies bei Hrn. Sonnenthal gewohnt sind, in's weichlich Sentimentale hinabstieg. Zu dieser unabgerundeten, des Maßes und der Feinheit stark entbehrenden Gesammthaltung kommen dann bei Hrn. Kraftel noch die Mängel einer durch Härten und Provinzialismen entstellten Aussprache hinzu. Wir verkennen das redliche Streben und ansprechend frische Talent in Hrn. Kraftel durchaus nicht, wünschten aber doch, daß er die zur Durchbildung seiner Leistungen erforderlichen Studien an anderen Rollen machen möchte, als an solchen Gestalten, die auf dem Burgtheater nur in der bestmöglichen Weise verkörpert erscheinen sollten. — Auch mit Hrn. Lewinsky's Lorenzo sind wir nicht einverstanden. Dieser herrliche Charakter liegt in dem Shakespeare'schen Stücke da wie ein stiller See, in dem sich die Leidenschaften der Anderen spiegeln. Er muß, wie Anschütz ihn gab, in den Aether klarsten und ruhigsten Denkens getaucht, ohne jedes Pathos und namentlich ohne jenes fast unmuthig aufbrausende Wesen

*) Die von einem früheren Berichterstatter („Recensionen" 1862. S. 714) über diese Rolle des Frl Wolter gebrauchten Worte gelten noch heute. „Was ihrer Persönlichkeit und ihrem künstlerischen Wesen dazu fehlt, ist gerade das Wesentliche an der poetischen Gestalt, und was sie dafür aus Eigenem gibt, ist kein ausreichender Ersatz für das Vermißte."

gegeben ſein, an welchem die Vortragsweiſe des Hrn. Lewinsky nicht ſelten zu leiden hat. Eine Spur hievon war in den erſten Monolog des Lorenzo übergegangen und ſtörte die Wirkung der wunderbaren Dichterworte ſichtlich.

Dogegen müſſen wir den beiden ebenfalls neuen Darſtellern des Mercutio (Hr. Baumeiſter) und Tybalt (Hr. Gabillon) das wärmſte Lob ſpenden. Eine weniger burſchikoſe Maske würde dem friſchen, treuherzigen Weſen des Erſteren vielleicht nicht geſchadet haben; der Letztere dagegen war in Haltung und Auffaſſung ebenſo kraftvoll wie edel, eine wahrhaft ritterlich ſchöne Geſtalt.

Hr. Leuchert (Montague) und Frl. Reichel (Gräfin Copulet) ſtörten wenigſtens nicht. Dagegen hätten wir an Stelle des Hrn. Fricke, der den Benvolio denn doch gar zu ſehr im Styl des Mercutio'ſchen „Zeiſig“ gibt, lieber Hrn. Förſter wiedergeſehen. Auch der Escalus des Hrn. Rettich deckt die Vorſtellung, die wir uns von einem Prinzen von Verona machen, offen geſtanden, nicht ganz.

Das Zuſammenſpiel war, wie gewöhnlich, höchſt lobenswerth. Daß die Balkonſcene von dem luſtigen Gebell eines im Schooß einer Dame des dritten Ranges verborgenen Hündchen's andauernd geſtört wurde, und im erſten Akt, vor dem erſten Begegnen der Liebenden, ein Couliſſenſchieber hinten über die Bühne ſchritt, ſind Unglücksfälle, die auch dem Beſten paſſiren können. Dogegen erſcheint uns das Arrangement des Gefechtes gleich am Anfange des Stückes, wobei ſich die Partheien wie die Chöre der feindlichen Brüder in Schiller's „Braut von Meſſina“ ſymmetriſch gegenüberſtehen, als eine ſehr wenig glückliche Aenderung der Shakeſpeare'ſchen Eingangsſcene.

Operntheater.

15. September – 12. Oktober: „Die Zauberflöte“. — „Jatta“. — „Dinorah“ (2 Mal). — „Beliſar“. — „Der Waffenſchmied“ (3 Mal). — „Die weiße Frau“. — „Robert der Teufel“. — „Monte Chriſto“. — „Don Juan“ (2 Mal). — „Margarethe“. — „Die Hugenotten“. — „Der Waſſerträger“. — „Der Troubadour“. — „Die Hochzeit des Figaro“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Fidelio“. — „Flick und Flock“. Komiſches Zauberballet in 3 Akten und 6 Bildern von Paul Taglioni. Muſik von Hertel. Neu (4 Mal). — „Hans Heiling“. — „Die Jüdin“. — „Hernani“. — „Rigoletto“. Hr. Brunner, Hr. Eppich und Fr. Kainz Prauſe a. G.

G. „Spät kommt ihr, doch ihr kommt“, kann man von „Flick und Flock“ auch ſagen, und nun die Ankömmlinge da ſind, iſt man faſt überraſcht darüber, ſo ſehr hatte man ſich an den immer und immer wieder gehörten Refrain gewöhnt: Unſere Oper kann dies Senſationsballet mit ſeiner großartigen Ausſtattung an Perſonen, Dekorationen und Maſchinerien nicht unterbringen; in Berlin freilich, da iſt's ganz was Andres, dort ſteht ein koloſſaler Bühnenraum zu Gebote. Man mußte erſt Fiasko mit dem „Waldfräulein“ und verſchiedenem Anderen erleben, um zur Ueberzeugung zu kommen, daß ein Ballet, welches in Berlin bereits dem dritten Hundert von Aufführungen entgegengeht, doch wohl auch dem Wiener Publikum vorgeführt werden müſſe! Jetzt nachdem wir es geſehen haben, können wir nur wiederholen, daß dieſe Pflicht der Direktion ſchon längſt obgelegen wäre.

Wenn das Sujet keinen Anſpruch auf beſonders geiſtreiche Kombination machen kann, ſo ergötzt ſich um ſo mehr der Sinn an dem bunten Spiel der Märchenwelt, welche ſeine Helden durchwandern. Indem Flick, der Sohn eines alten holländiſchen Alchymiſten, um ſeiner Großmutter zu helfen, in Geſellſchaft ſeines Freundes Flock, eines luſtigen Muſikus, nach den verborgenen Schätzen ſucht, die ſein Vater zu heben verſtanden hatte, gerathen Beide im Inneren der Berge in das Reich der Gnomen, auf den Meeresboden unter die Nereiden, ſehen an ihrem Auge die fünf Metropolen der nördlichen Hälfte Europa's vorüberziehen und gelangen endlich nach mannigfachen, theils gefährlichen, theils heiteren Abenteuern, die ſie auf ihrer märchenhaften Wanderung erlebt, wieder in die Heimat, um hier das Glück zu finden, das ſie vergebens unter den Geiſtern der Berge und den Göttinnen des Meeres geſucht haben.

Innerhalb dieſes Rahmens iſt der ausgedehnteſte Spielraum zur Entfaltung aller möglichen Ballet-Elemente gegeben; Romantik und Witz, Scenenpracht und Koſtüme-Reichthum und der bunteſte Wechſel von Tänzen laſſen ſich an dem lockeren Märchenfaden mühelos aneinanderreihen. Bedauerlicher Weiſe hat der Komponiſt die Titelhelden gänzlich unoktiv gelaſſen; ſie ſind nichts als die ſtaunenden Zuſchauer am Okular des Kaleidoſkops. Was wäre das für ein prächtiges Motiv geweſen, wenn er dieſe Söhne aus Mynheerien, dem Vaterlande der nüchternſten Realität, dem grenzenloſen Zauberreich der Phantaſie als Gegenſatz gegenübergeſtellt, die Proſa mit der Poeſie in Konflikt gebracht hätte! In gleicher Weiſe können wir die Wahl der Städte für keine beſonders glückliche halten. Für ein Zauber-

Digitized by Google

ballet ſind zum mindeſten Berlin und London zu arm an charakteriſtiſchen Geſtalten und farbenſchillernden, heiteren Lebensformen. Der an Pracht und Schönheit jeder Art reiche Süden oder Orient wären harmoniſchere Erſcheinungen geweſen. Sieht man aber von dieſen Mängeln ab, ſo bleibt für „Flick und Flock“ ein ſo reicher Vorrath von Zugkräften übrig, daß dadurch ſeine Beliebtheit in Berlin vollkommen erklärlich und eine gleiche in Wien wahrſcheinlich wird. Die Liebesromantik allerdings iſt ſchwach vertreten; dagegen ſind beſonders der unterſeeiſche kredſige Paß-Beamte in bereits geſottenem Zuſtande und der ominöſe Verjüngungstrank, der die Großmutter in einem Nu zum Wickelkinde reduzirt, recht drollige Einfälle.

Im choreographiſchen Theile hat der Enſemble-Tanz, das Ballabile, das entſchiedene Uebergewicht. Der Tanz der Gnomen im erſten Akte zählt hier durch ſeinen ebenſo reichen wie ſchönen Wechſel von Verſchlingungen und Gruppirungen zu den Perlen der Novität, und wurde nur von dem äußerſt lebendigen Tanze der Kaiſerjäger bei dem Erſcheinen des Bildes von Wien übertroffen, der durch die ſchmucke Tracht der Tänzerinnen ſowohl, als durch die Präziſion der Ausführung einen ſtürmiſchen Jubel hervorrief. Bei den die übrigen Städtebilder begleitenden Tänzen zeigte ſich am deutlichſten die Unzulänglichkeit der getroffenen Wahl. Berlin und Petersburg haben keine nationalen Tänze; dieſem mußte Polen mit einer Mazurka aushelfen, und jenes, das nicht einmal ein nationales Koſtüm aufzutreiben konnte, mußte ſich durch eine Polka française charakteriſiren laſſen. Sehr gut war dafür Paris daran, bei dem Soldaten und Marketenderinnen Cancan tanzten.

Durch die Dekorationen hat Hr. Brioschi keinen geringen Antheil an dem Erfolg der Novität, die Gnomen-Grotte und die Städte-Anſichten waren überraſchend, unter letzteren ſelbſt hat Petersburg den meiſten Anſpruch auf unumwundenſte Anerkennung.

Von den Saliſten hatte unter den bereits altbekannten Kräften nur Frl. Couqui, und neben ihr höchſtens noch Frl. Stadelmayer Gelegenheit, orcheſtiſch zu wirken, und thaten dies mit ihrer bekannten Virtuoſität. Die HH. Frappart und Price waren auf die Pantomime angewieſen. Mit Ausnahme unſerer Prima Ballerina wurden ſämmtliche Soliſten in den Hintergrund gedrängt durch die kleine Elevin Hedwig Schläger, welche durch die Virtuoſität und Grazie ihrer Pas und durch die Schalkhaftigkeit, mit der ſie die Mimik und Bewegungen Frl. Couqui's kopirte, den ihr geſpendeten reichen Beifall wohl verdiente. — Hrn. Hertel's Muſik iſt melodiös und den Situationen entſprechend.

Die Redaktion der offiziellen Theaterzettel und Textbücher möge uns ſchließlich die beſcheidene Bemerkung geſtatten, daß die erhabene Ehehälfte Poſeidon's Amphitrite und nicht Amphytrite hieß.

Carltheater.

Den 7. Oktober: „Die Frau Wirthin“. Neu inſcenirt.

G. Unſere in Nr. 39 ausgeſprochene Vermuthung hat ſich beſtätigt: Den leichtgeſchürzten koketten Geſtalten aus dem Leben der Seineſtadt, die ſeit Jahren am Donaukanal das Regiment führten, ſind wieder die Bilder des heimiſchen Webens und Treibens als Nachbarſchaft zugeführt worden. Frl. Gallmeyer iſt von der Wirthſchafterin bereits zur Frau Wirthin avancirt. Daß der neue Repertoirzuwachs gerade mit dieſem Stück debütirte, zeugte von neuem für den geſunden Sinn der Direktion, einmal wegen der entſchiedenen Höhe, in der es über das Niveau unſerer heutigen dramatiſchen Volksliteratur hinausragt, und andererſeits, weil Frl. Gallmeyer wieder einmal Gelegenheit geboten wurde, ſich in einer ernſten Rolle zu bewegen, wozu ſie an der Wien in „Eine paſſende Partie“ entſchiedenes Talent zeigte. Wir müſſen aber leider geſtehen, daß diesmal unſere Hoffnungen nicht ganz befriedigt wurden. Es ſoll das nicht heißen, als hätten wir eine verfehlte Auffaſſung der Rolle oder gar ein theilweiſes Herausfallen aus derſelben zu verzeichnen. Die Dame entfaltete im Gegentheil im erſten Akt in der Scene des Wiederſehens mit Wilhelm und namentlich in dem Ausdruck der Freude über die bevorſtehende Ankunft des Bräutigams gegenüber dem Vater eine ſo kindliche Naivetät und Gefühlsinnigkeit, wie ſie nur immer dem in ſeiner Harmonie noch nicht geſtörten jugendlichen Gemüthe entquellen kann. Ein Gleiches möchten wir von dem erſten Wiederſehen des Vaters im Gaſthofe ſagen.

Allein der Ausdruck des Schmerzes, namentlich des ſtummen, bei den väterlichen Zornes-Ausbrüchen ſchien viel weniger natürlich, ja ſelbſt gezwungen, es war, als ob hinter den geſenkten Augen ein ſatiriſcher Kobold lauerte, der nur auf den günſtigen Augenblick wartete, um hervorzuſpringen und dem polternden Alten ein Schnippchen zu ſchlagen. Eine nur leicht verſchleierte „Brüderlein-fein“-Stimmung ſchien die ganze Reihe der

trüben Tage zu begleiten. Man fühlte es unwillkürlich heraus, daß die Darstellerin sich in Melpomenens Maske beengt fühlte, und daß sie sich im Reiche des Momus viel behaglicher ergehen würde.

Von der vorzüglichen Leistung des Hrn. Grois als Hartkopf ist in diesen Blättern schon so oft gesprochen worden, daß wir uns nicht weiter darüber zu ergehen brauchen. Mit ebenso viel Glück hatte sich Hr. Matras des pfiffig-dummen Hausknechts bemächtigt, und besonders die plumpe Anmaßung, mit der er als vermeintlicher Baron auf dem Schlasse auftrat, war von unwiderstehlicher Komik. Hr. Trenmann hat als Ottmar das Unglück, daß er neben vielem Anderen auch Liebhaber sein muß, was für ihn jederzeit ein derb Stück Arbeit ist. Und so weit er dies sein muß, ist seine Figur so verwischt, daß man nicht recht weiß, was man damit anfangen soll.

Josefstadt.

Den 7. Oktober zum 1. Mal: „Alt- und Neu-Wien". Wiener Volksposse mit Gesang und Tanz in 2 Abtheilungen und einem Vorspiel von E. Boyer. Musik vom Kapellmeister C. Kleiber.

(Eröffnungs-Vorstellung.)

G. Es wäre unsere Pflicht, die Leser über das neueste theatralische Ereigniß, über die Vorstellung zu unterhalten, womit die obengenannte Bühne unter ihrem neuen Direktor, Hrn. Fürst, wieder eröffnet wurde, wenn wir überhaupt in der Lage wären, dies zu thun. Wie uns bedeutet wurde, waren nur den Redaktionen jener Blätter Sitze reservirt worden, welche „mit dem genannten Hrn. Direktor in Beziehung stehen". Da wir nun zu diesen Bevorzugten zu gehören nicht die Ehre haben, so fielen wir einfach durch, und unsere freundlichen Leser müssen es uns schon verzeihen, wenn wir über Eröffnungs-Ouvertüre und Eröffnungs-Prolog, womit das Publikum, und über die zahllosen Bravo's, womit dem Vernehmen nach die neue Bühnen-Armee mit ihrem Feldherrn empfangen wurde, nichts erzählen können. Bescheiden wir uns daher, sprechen nur von dem, was uns zugänglich war, von dem neuen Hause, dem neuen Stücke, und theilweise auch von der neuen Gesellschaft.

Das Haus vor allem Anderen hat eine gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes und der Vorräume erfahren, wobei dankbar die Rücksicht anerkannt werden muß, welche auf den Komfort des Publikums genommen wurde. Die Pönitenz-Sessel des alten Hauses haben bequemen Fauteuils Platz gemacht, zu den bisherigen Logen sind acht neue im Parterre hinzugetreten, die Zahl der Ausgänge ist vermehrt, aber dafür sind die Zugänge zwischen den Seitenwänden und den Parterre-Sitzen zu diesen so ziemlich auf die patizeiwidrige Enge derer im Wiedener Theater reduzirt worden. Die Dekorirung des Zuschauerraumes ist reich und macht einen freundlichen Eindruck, würde aber ungleich gefälliger sein, wenn der blaue Grund ungefähr um die Hälfte weniger mit Chinasilber (?) beladen wäre.

Von dem neuen Stücke wollen wir hoffen, daß es nicht als Maßstab für das angesehen werden darf, was in Zukunft zu erwarten ist. „Alt- und Neu-Wien" enthält wohl einige Anläufe zu einem Stücke, ist aber weit entfernt, dieses selbst zu sein, schon ganz einfach deßhalb nicht, weil ihm eine Handlung fehlt. Wir haben es mit einer Reihe von Scenen zu thun, worunter einige nicht ohne Humor sind, die aber meist keinen anderen Zweck haben, als Hrn. Fürst Gelegenheit zu geben, einen möglichst großen Theil seines Personals vorzuführen. Da dies wohl Hauptzweck war, was leicht erklärlich ist, so konnte den Einzelnen nur wenig Spielraum bleiben, Beweise für ihre Talente zu geben und wir können im Allgemeinen kaum viel mehr sagen, als daß wir unter den weiblichen Kräften einige recht hübsche Erscheinungen bemerkten.

Von der alten Garde der Bühne fanden wir diesmal nur Frl. Brandt und Hrn. Weiß wieder. Von den neuen Truppen traten nur Wenige so hervor, daß ihre Leistungen zu einem einigermaßen endgiltigen Urtheil eine Grundlage boten. Vor allen gilt dies von den beiden Lokalsängerinnen Fr. Alsdorf und Frl. Renner. Letztere ist uns schon seit Jahren vortheilhaft bekannt, erstere verspricht, in die Reihe der ersten Kräfte der Bühne einzutreten, da zu einem angenehmen Aeußeren eine frische, kräftige Stimme und Degagirtheit des Spiels tritt. Stimme und Spiel bedürfen aber noch sehr der Schulung; jene ist noch zu schrill und schneidend, dieses entbehrt noch zu sehr der feineren Politur. Fr. Raab vom Carltheater und Fr. Vanini noch von ihrem früheren Engagement in der Josefstadt und von der Singspielhalle her bekannt, bewährten in ihren kleinen Episodenrollen ihre längst anerkannte Tüchtigkeit. Das Carltheater hat überdies in Hrn. Küstner, das Wiedener in den HH. Findeisen und Winter sein Kontingent gestellt. Da Hr. Küstner mit Vorliebe die

Nation der „Ebbadtas“ vertritt, ſo ſollte er doch wenigſtens „Madjar“ und nicht „Mághiár“ ausſprechen. Von den uns bisher ganz fremden männlichen Mitgliedern glauben wir vor der Hand den Heldendarſteller Hrn. Alsdorf, an dem eine gewiſſe Nobleſſe, und den Komiker Hrn. Schönau, an dem kluge Mäßigung angenehm auffiel, hervorheben zu dürfen.

Korreſpondenz-Nachrichten.

pp. Olmütz. (Beginn der Theatervorſtellungen. Konzerte der muſikaliſchen Vereine.) Am 15. September wurde die hieſige Bühne nach ſechsmonatlichen Ferien wieder eröffnet. Nicht in Abrede ſtellen läßt ſich die Schwierigkeit, bei Provinztheatern, die nicht das ganze Jahr ununterbrochen Vorſtellungen geben, gleich im Beginne ein tüchtiges Enſemble herzuſtellen. Mit jeder neuen Saiſon wechſelt die überwiegende Mehrzahl der Bühnenmitglieder; aus allen Gegenden wird das Perſonale zuſammengeworfen, welches mitunter erſt in der letzten Zeit eintrifft, daher auch die erſten Vorſtellungen den Mangel an gehörigen Proben erkennen laſſen. In der Oper hat die jetzt begonnene Saiſon mit Ausnahme des Tenoriſten Clement durchgehends neue Mitglieder gebracht, von denen ſich bis jetzt die Damen Butſcheck und Dolnoky, ferner die HH. Inſtitoris und Brandſtättner vortheilhaft bemerkbar machten. Im Schauſpielperſonale und jenem der Poſſe iſt gleichfalls ein durchgreifender Wechſel eingetreten. Als Eröffnungsvorſtellung wurde die Novität „Edda“ von Werlen gegeben. Später folgten noch andere Novitäten im Schauſpiel, nämlich „Die Kompromittirten“ von Roſen, „Die Schuld einer Frau“ von Girardin. Im Fache der Poſſen kamen die Novitäten: „Die Hetzjagd nach einem Menſchen“, „Ein Lügner, der die Wahrheit ſpricht“ und „Rezept gegen Schwiegermütter“ zur Aufführung. Im Fache der Opern kam die Oper „Die ſchönen Weiber von Georgien“ von Offenbach auf's Repertoir, — wenn man dieſes Stück in die Kategorie der Opern einreihen darf, — ohne jedoch beſonders zu gefallen. Die Direktion hat auf die Ausſtattung viel Mühe, Sorgfalt und Koſten verwendet, dagegen ließ die Beſetzung Manches zu wünſchen übrig. Die erſte Vorſtellung dieſer Oper war ſtark beſucht, dagegen zeigte ſich ſchon bei der zweiten, noch mehr aber bei der dritten Vorſtellung eine bemerkbare Leere des Zuſchauerraums. Das Repertoir der Oper bewegte ſich bisher auf einer breit getretenen Bahn, doch wurden im Laufe von kaum vier Wochen nebſt der dreimaligen Aufführung der „Schönen Weiber von Georgien“ 9 Opernvorſtellungen gegeben, und zwar „Ernani“, „Troubadour“, „Lucia“ je zwei Mal, „Stradella“, „Narma“, „Freiſchütz“ je ein Mal. Das Debut des Frl. Emé als Luiſe in „Kabale und Liebe“, ſowie jenes der Fr. Malbohon als Azuceno iſt mißglückt und beide haben die hieſige Bühne bereits verlaſſen. Ein nennenswerthes Ereigniß in Betreff der Theaterleiſtungen läßt ſich nicht berichten. — Der hieſige Muſikverein beabſichtigt heuer mindeſtens 3 große Konzerte zu veranſtalten, deren Programme durch eine ſogfältige Wahl aus dem vom Muſikvereine vertretenen Tongebiete mit gleicher Berückſichtigung älterer und neuerer Meiſter vorbereitet werden ſollen. Nebſtdem wird der Muſik-Verein gemeinſchaftlich mit dem Männergeſang-Verein Mendelsſohn's „Antigone“ zur Aufführung bringen. Die erſte Quartett-Produktion des hieſigen Kommermuſik-Vereines wird im Kaſino-Saale am 22. Oktober ſtattfinden; das Programm enthält Werke aus dem Gebiete der Kommermuſik von Onslow, Robert Schumann und Beethoven.

l. Stuttgart. („Hohe Politik“ von Roſen. Repriſen Gaſtſpiel des Frl. W. Seebach. Perſonalien.) Die erſte Novität der Saiſon iſt im Beginn des zweiten Monats erſchienen, leider ohne das Wort vom Gutgerathen deſſen, was lange währt, wahr zu machen. „Hohe Politik“ Originallufſpiel in 3 Akten von J. Roſen iſt eine der läſſigſten, flüchtigſten und damit gehaltloſeſten Arbeiten dieſes Autors. Der Theatergott aus der Maſchine, der alles Störriſche, nach dem Sprichwort, entweder zu reimen oder zu verſchlingen weiß, iſt ſoſt in fortwährender Bewegung auf der Scene. Es geſtalten ſich nicht nur unbegründet hier alle möglichen Situationen und Geſinnungen glatt in liebenswürdiger Vollkommenheit, ſondern es fügen ſich ihnen in gleicher Unbeſongenheit auch die unmöglichen Entwickelungen an, die Charakteriſtik geräth in ordnungsloſe und geſchmackloſe Widerſprüche, von denen Frl. Alter eine ſolche Muſterkarte iſt, daß ſie ſelbſt nicht im Dienſte der dramatiſchen Karikatur verwendbar bleibt. Einige gute Bonmots gleichen nicht die oft allzu platten und billigen Witze aus, die man in den Kauf nehmen muß, und um derentwillen zuweilen Situationen und Stück zu exiſtiren ſcheinen. Die politiſchen Anſpielungen andererſeits ſind zu charakterlos, um feſſeln zu können. Dies Alles hindert nicht, daß das Stück ſich leicht und mäßig unterhaltend abſpielt; es hat faſt lauter „gute Rollen“. Dennoch woe die Aufnahme eine wenig günſtige, ſo daß es kaum wiederkommen dürfte. Sehr übel war, daß Frl. Alter von Fr. Behringer nicht alt, ſondern als blühendes Mädchen gegeben wurde, wodurch der Unſinn ſchneidend wird. Während des verfloſſenen Monats September gab es zwei Repriſen: „Eine Frau“ von W. Waldherr, zuletzt gegeben 1862 in weſentlich derſelben Beſetzung, eine Paraderolle der Fr. Wilhelmi-Eulenſtein, welche jedoch die Birchpfeiffer'ſche edle Rührung allzuweit ausdehnt, und das alte werthvolle Calderon'ſche „Das Leben ein Traum“ nach Weſt, das 9 Jahre geruht hatte. Das letztere Schauſpiel erſcheint zwar dem denkgewandteren, dialektiſch ausgebildeten und vielfach feinfühligeren Verſtändniſſe der modernen Bildung gegenüber als ein theilweiſe grob aus dem Blocke gemeißeltes Kunſtwerk, die Motivirung zeigt ſich im Einzelnen mangelhaft oder falſch wie bei Roderich's in lebenslänglichem Kerker geſammelten (!) Lebenserfahrungen, wie bei der Herrſcherprobe, welcher derſelbe unterworfen wird u. m. A.: im großen Ganzen aber entſprechen die Wirkungen den Urſachen, fügt ſich das Denkgebäude organiſch zuſammen und der Kern, das Thema der Dichtung (die Selbſtbeherrſchung) bezeugt in ſeiner Erfindung und bewährt in der Behandlung den echten, den wahren Dichter. Die Beſetzung entſprach bei

Weitem nicht allen Anforderungen, Hr. Pauli (Clotald) iſt faſt ohne äußere tragiſche Mittel, Fr. Siber-Wentzel (Roſaura) entbehrte des jungen mädchenhaften Liedreizes und war beſonders als Mann unſchön; gut war der König, Hr. Grunert, fein und edel Eſtrella, Frl. Biſſinger; Hr. Wentzel, Roderich, im Ganzen diesmal in Auffaſſung wie in Spiel gleich künſtleriſch verſtändig, ermangelte doch, für die Eingangsſcenen beſonders, der Unmittelbarkeit der Natur und tauchte die Schlußſcenen in ein Uebermaß von Pathos. — Frl. Wilhelmine Seebach hat ihr Gaſtſpiel als Gretchen mit ziemlichem Erfolge begonnen. In der Oper, die durch fortgeſetztes Regiment der Gunſt und Willkür demoraliſirt wird bei Vertheilung ungehöriger Rollen beſonders an Fr. Bennewitz-Mit und an Hrn. Wallenreiter zum Nachtheil der erſten Partien, iſt wieder einmal offener Krieg ausgebrochen. Hr. F. Jäger, wegen Unzufriedenheit mit der Leitung, Hr. Sontheim überdies noch wegen des Verſehens der Intendanz, den abgelaufenen zehnjährigen Kontrakt nicht rechtzeitig erneuert zu haben, begehren ihre Penſion und es wird ein Prozeß des Oberhofraths aber gütlicher Vergleich zu entſcheiden haben. Für Hrn. Santheim haben einſtweilen Hr. Brandes aus Karlsruhe, Hr. Richard aus München und beſonders unſer lyriſcher Tenor Hr. Jäger eintreten müſſen, um das laufende Repertoir zu erhalten.

Kleine Chronik.

Die deutſche Shakeſpeare-Geſellſchaft. Aus Weimar, 8. d. M., wird der Allg. Ztg. geſchrieben: Heute fand hier die General-Verſammlung der deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft, die von den Weimar'ſchen Geſellſchaftsmitgliedern ziemlich zahlreich, dagegen von den auswärtigen ſo gut wie gar nicht beſucht war, ſtatt. Der Präſident, Profeſſor Dr. Ulrici aus Halle, wies in längerem Vortrage die Einwände und Vorurtheile gegen den Beſtand und die Wirkſamkeit der Geſellſchaft zurück, und berichtete über das, was ſeit ihrer Gründung zu Shakeſpeare's dritter Jubelfeier geſchehen war. Die Hauptfrucht aus dieſer Zeit, das Jahrbuch der deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft, erſter Jahrgang, wurde dabei unter die Mitglieder vertheilt, ein ſtattlicher Band in Groß-Oktav, von Reimer in Berlin verlegt. Der Rechnungs- und Kaſſenführer der Geſellſchaft, Haſ-Bankier Moritz aus Weimar, erſtattete hierauf Bericht über ihre finanziellen Zuſtände, wobei anſehnliche Beiträge des Königs von Sachſen, der Großherzogin von Sachſen-Weimar, der Kronprinzeſſin von Preußen und verſchiedener Privaten dankbarlichſt zu erwähnen waren. Die Geſellſchaft zählt ungefähr 130 Mitglieder, à 3 Thaler Jahresbeitrag, gegen welchen das Jahrbuch geliefert wird. Ihr Bibliothekar, Dr. Reinhold Köhler aus Weimar, legte das Verzeichniß ihrer Bibliothek vor, welche einſtweilen in der Weimar'ſchen Bibliothek ein gaſtliches Unterkommen gefunden hat und leider bis jetzt nicht viel über hundert Werke zählt. Präſident Ulrici meldete weiter, daß auf die Denkſchrift der Geſellſchaft an die deutſchen Regierungen, worin um ausgiebigere Pflege engliſcher Sprache und Literatur an den deutſchen Hochſchulen nachgeſucht wird, bisher zwei befriedigende Antworten vom preußiſchen und vom ſächſiſchen Cultusminiſterium eingegangen ſeien, dagegen gar keine oder ſchlechthin ablehnende Antworten von den deutſchen Bühnenvorſtänden (mit Ausnahme Deſſau's, Meiningen's, Weimar's), welche um Veranſtaltung von Benefice-Vorſtellungen für die deutſche Shakeſpeare-Geſellſchaft gebeten worden waren.

Das Brüſſeler Muſikfeſt am 26. September hatte folgendes Programm: Die Eröffnung geſchah durch eine Ouvertüre von Hanſſens, einem der Direktoren des Feſtes. Hierauf folgten: Arie „Verdi prati“ von Händel, geſungen von Frl. Artôt, der erſte Theil von Mendelsſohn's „Paulus“, Kantate „Jacques van Artevelde“ von Gevaert, „Der Herbſt“ und „Der Winter“ aus Haydn's „Jahreszeiten“. Der Chor zählte 125 Soprane, 126 Alt, 146 Tenore und 200 Bäſſe. Das Orcheſter zählte 149 Inſtrumentaliſten, darunter 18 Celli und 18 Contrabäſſe. Soliſten waren: Frl. Artôt und die HH. Warnots (Tenor) und Vidal (Baß); die Direktion führten die HH. Hanſſens und Fiſcher.

Die franzöſiſche Theaterzenſur hat das Textbuch zu der Oper: „La forza del destino“ von Verdi, welche im Laufe dieſes Winters von der großen Oper zur Aufführung gebracht werden ſoll, nicht durchgelaſſen. In Folge deſſen hat der Direktor Perrin ſelbſt die Lieferung eines neuen Libretto übernommen.

Haydn's Symphonien in Paris. Das „Petit Journal“ veröffentlicht einen an Hrn. Timothée Trimm gerichteten Brief von Pasdeloup, dem Unternehmer und Dirigenten der ſonntäglichen Volkskonzerte im Cirque Napoleon. Pasdeloup zeigt darin an, daß er in der diesjährigen Saiſon ſechzehn Symphonien von Haydn aus deſſen erſter Periode, die bis jetzt weder in Deutſchland noch in Frankreich gedruckt worden ſeien, zur Aufführung bringen werde.

Lokales.

Die Proben zu Weilen's Feſtſpiel: „Am Tage von Oudenarde“ und zu Roſen's „Entweder — Oder“ haben in dieſer Woche bereits begonnen.

Von Fichtner's Repertoir iſt wieder eine Rolle neu beſetzt worden; es iſt das die Titelrolle im „Armen Marquis“, welche vorgeſtern durch Hrn. Lewinsky gegeben wurde.

Im Carltheater kommt heute Langer's neueſtes Volksſtück „Prinz Eugen der edle Ritter“ zum Benefice des Hrn. Grois zur Aufführung, welcher den Koltſchitzki gibt.

Frl. Gallmeyer ſoll die rauhe Seite ihres Bußgewandes bereits anfangen nach außen zu kehren. Wie die „Preſſe“ erzählt, hatte ſie in Gemeinſchaft mit Hrn. Matras für die Zeit vom 15. Oktober bis 15. November ein Gaſtſpiel in Warſchau beabſichtigt. Als Hr. Franz Treumann davon Kunde bekam, gab es hinter den Couliſſen eine, wie ſich denken läßt, eben nicht beſonders freundliche Scene. Naturam expellas furca, tamen usque recurret!

Briefkaſten der Redaktion. 7—13 Oktober: H Th R und O. G. in Berlin, p in München: Erhalten. — l in Stuttgart, pp in Olmütz E. in Chriſtiania: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 42.

Eilfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien.

21. Oktober. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Kurt Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Das Carltheater 1864—1865. Uebersicht und Statistik. — Sebastian Bach. Von Karl v. Bruyck (Fortsetzung). — Berliner Musikbericht. Von Otto Gumprecht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Am Tage von Dudenarde", „Entweder — Oder"), Carltheater („Prinz Eugen, der edle Ritter"), Josefstadt („Der Nonnenmüller") — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, München). — Kleine Chronik. — Lokales

Carltheater.

1864—1865.

Uebersicht.

G. Wie die Sachen jenseits des Donaukanals jetzt gehen und stehen; scheint das auch in diesen Blättern erwähnte Gerücht von Rücktritts-Gedanken des Hrn. Direktors Treumann, welches vor einigen Wochen zirkulirte, entweder gänzlich der Begründung entbehrt, oder sich doch nur auf ein sehr geringes Maß von Wahrheit gestützt zu haben. Seit Beginn der neuen Saison — und dieser fällt noch einige Tage vor Anfang dieses Monats, da man ihn vom ersten Auftreten des Frl. Gallmeyer datiren muß — ist die zeitweilige Stagnation gewichen und eine frische kräftige Brise bläht lustig die Segel des Repertoirs, trotzdem augenblicklich zwei „Primadonnen" an ihrer Mitwirkung verhindert sind. Für einen Ersatz des Hrn. Knaack soll auch schon gesorgt sein, so daß der frische Aufschwung, welcher dieser Bühne durch das Gallmeyer'sche Engagement nach einer Richtung hin in Aussicht steht, kaum durch einen Rückschritt auf einer anderen illusorisch gemacht werden dürfte.

Doch wir haben es im Folgenden nicht mit der Zukunft zu thun, sondern unsere Aufgabe ist ein kritischer Blick auf das Jahr, das hinter uns liegt. Haben wir hier Fort- oder Rückschritte zu verzeichnen? — Beim Beginn der Saison herrschte allerdings einige Monate lang derselbe Stillstand, wie wir ihn in ganz gleicher Weise in dem vorhergegangenen Theaterjahre bemerkt hatten, und das Repertoir fristete sich mit Ueberbleibseln des letzten oder längst vergangener Jahre. Dann aber nahm es auf einmal mit den „schönen Weibern von Georgien" in der Operette und mit Labiche's „Ich" im Lustspiel einen energischen Anlauf. Mußte auch das letztere bald wieder fallen gelassen werden, so war die neue Operette dafür der glücklichste Wurf des ganzen Jahres. Nicht weniger als acht und fünfzig Wiederholungen, welche sie erlebte, und denen sicherlich auch heuer eine ziemliche Anzahl noch folgen wird, sprachen für ihre Beliebtheit. Wir können nur wiederholen, was wir gleich bei ihrem ersten Erscheinen sagten, daß es unbillig wäre, dabei das Verdienst Offenbach's in die erste Reihe stellen zu wollen. Hr. Treumann kann den Beifall, dessen die „schönen Georgierinnen" sich erfreuen, vielmehr seine und seiner treuen Garde Eroberung nennen, wobei Dekorateur, Kostümier und Balletmeister mit Vorzug zu erwähnen sind. Wenn auch weitaus nicht den gleichen, so doch immerhin einen anständigen Erfolg errangen drei andere Operetten-Novitäten: „Fitzliputzli", „Hanni weint, der Hansi lacht" und „Die Schneider von Kabul", die zwischen zwanzig und fünfzehn Aufführungen sich bewegen. Ihre jüngste Schwester, „Die schöne Galatee" ist auf dem besten Wege, sie ein- oder gar zu überholen. Das rezitirende Drama hat dagegen keinen ähnlichen Erfolg aufzuweisen. Von seinen sechs und dreißig Novitäten thut sich nur das „Rezept gegen Schwiegermütter" durch die Ziffer fünfundzwanzig hervor, während von den übrigen nicht mehr als drei über zehn Aufführun-

gen hinaus kamen. Den meisten dieser dramatischen Novitäten wurden uralte Lieblinge aus dem Nestroy'schen Repertoir bedeutend vorgezogen. So erscheinen „Die schlimmen Buben" mit neun, „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin" mit acht, „Ein gebildeter Hausknecht" mit sieben Aufführungen. Dabei ist noch zu bemerken, daß der Direktion kaum der Vorwurf zu machen sein dürfte, sie habe auch quantitativ zu wenig geboten. Unter den 145 deutschen Stücken und Operetten, welche über die Bühne gingen, befinden sich nicht weniger als 46 Novitäten, was so ziemlich das Drittel der vorgeführten Bühnen-Erzeugnisse gibt, ein Verhältniß, welches auch innerhalb der einzelnen Genre's gleich bleibt, wie ein Blick auf die angehängte Statistik darthut. Bei solchen Zahlen ist kaum anzunehmen, daß vieles Nennenswerthe von dem, was Deutschlands und Frankreichs dramatische Produzenten innerhalb der im Carltheater gepflegten Genre's ans Licht gefördert haben, unbeachtet geblieben sei. Bezüglich der französischen Literatur dürfen wir nicht mit Stillschweigen übergehen, daß Hr. Treumann auf unseren vorjährigen Rath, er möge „den mit dem „Moutjoye" gemachten Versuch wiederholen und größere Novitäten, welche uns am Burgtheater wohl versprochen, doch nicht gebracht, oder weder gebracht, noch versprochen werden", eingegangen ist. „Alte Junggesellen", „Ich", „Die Schuld eines Mannes" sind sämmtlich Sensationsstücke des Pariser Repertoirs. „Die Schuld einer Frau" hätte vielleicht im Carltheater mehr Glück gemacht, wenn nicht die Wieden zuvor gekommen wäre. Dazu kam noch, daß andere wie „L'honneur et l'argent", „Le Marquis de Villemer" und von älteren „La Dame aux Camélias" und „Les Mémoires du diable" durch eine französische Gesellschaft im Original aufgeführt wurden.

Das Personal hat vor allem Anderen drei seiner ersten Kräfte verloren, die Damen Müller und Zöllner, letztere eine vieljährige und sehr schätzbare Trägerin des Repertoirs, welche noch nicht ersetzt ist und es auch wenigstens für einen gewissen Rollenkreis nicht sobald werden dürfte. Hrn. Knaack's gänzliches Ausscheiden steht noch bevor, ist aber bereits allbekannte Thatsache. Dafür wurde bereits im Laufe des Jahres das nie besonders glücklich besetzte Liebhaberfach wenigstens durch einen verwendbaren Schauspieler in der Person des Hrn. Tewele besetzt, zu welchem sich am Ende der Saison Hr. Auburtin gesellte, der sich diesem Fach mit mehr Vorliebe zu widmen scheint als jener. Gleichzeitig fand auch der durch Frl. Müller's Abgang verwaiste Posten einer ersten Liebhaberin eine glückliche Vertreterin in Frl. Kronau. Die Damen Fontelive und Singer kamen erst heuer zu angemessener Verwendung und haben die in sie gesetzten Erwartungen nicht nur befriedigt, sondern oft bedeutend übertroffen. Wir hatten also ganz Recht, wenn wir vor einem Jahre auf ihre zu geringe Beschäftigung hinwiesen. Ueberhaupt hat es den Anschein, als wäre wenigstens der Anfang zu einer Bresche in das Rollen-Monopol gemacht, welches diese Blätter öfter zu rügen Gelegenheit nahmen. Wenigstens dürften die Fälle immer seltener werden, wo wir die HH. Ascher und Treumann, deren sonstige Vielseitigkeit und Tüchtigkeit wir gewiß am allerwenigsten unterschätzen, als milchbärtige Seladone genießen müssen.

Rechnen wir dazu, daß mit dem Engagement von Frl. Gallmeyer und Hrn. Röhring noch vor Ablauf der in Rede stehenden Periode eine bedeutende Erweiterung des Repertoirs eingeleitet wurde, so muß die Antwort auf die am Eingange gestellte Frage entschieden auf Fortschritte lauten. Eine kleine Lücke freilich, auf die wir schon vor einem Jahre hinwiesen, ist auch jetzt noch offen, die nämlich im männlichen Gesangspersonal. Ein junger Gesangskomiker, der Stimme, Vortrag und Spiel zugleich hat, wäre doch nicht ganz zu verachten. Ob er auch leicht zu finden ist, bleibt freilich eine andere Frage.

Statistische Uebersicht.

Vom 1. Oktober 1864 bis Ende September 1865 fanden im Carltheater 347 Abend-Vorstellungen statt, in denen 159 Stücke aufgeführt wurden; von diesen füllten nur 22 den Abend aus. An 18 Abenden war das Theater wegen Normatags geschlossen.

Sämmtliche Stücke lassen sich in folgender Weise eintheilen:

Kleine Lustspiele und Possen	30	neu,	65	alt
Größere Schau- und Lustspiele	2	„	2	„
„ Possen und Charakterbilder	4	„	7	„
Operetten	10	„	23	„
Intermezzi	—	„	3	„
Ballete	1	„	—	„
	47	„	100	„
Französische Stücke		12		

Digitized by Google

Neue Stücke.

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Rezept gegen Schwiegermütter“ (25 Mal) — „Die Räuberhöhle“ (16 Mal) — „Im Waggon“ (15 Mal) — „Madame Potiphar“ (13 Mal) — „Die Schuld eines Mannes“ (10 Mal) — „Unſer Johann“ (9 Mal) — „Eine Nacht in Baden“ (8 Mal) — „Meine Tochter ſpielt Klavier“ — „Die Braut aus der Provinz“ (je 7 Mal) — „Sylveſter-Jux“ — „Die neue Wirthſchafterin“ — „Eine gebildete Köchin“ (je 6 Mal) — „Eine diplomatiſche Miſſion“ — „Il Baccio“ (je 5 Mal) — „Beim Eſſen kommt der Appetit“ — „Ein roſa Brief“ — „Sonntagslaune“ — „Fremde Federn“ — „Bruder Liederlich“ — „Eheſtands-Invaliden“ (je 4 Mal) — „Ich“ — „Sie ſtottert“ — „Lieschen Wildermuth“ — „Der Photograph“ — „Die Blutrache“ (je 3 Mal) — „Er hat etwas vergeſſen“ — „Wer ißt mit?“ — „Ein Berliner in Wien am Juriſtentage“ — „Das bin ich“ (je 2 Mal) — „Mit den Wölfen muß man heulen“ (1 Mal).

Schau- und Luſtſpiele, welche den Abend ausfüllen: „Alte Junggeſellen“ (8 Mal) — „Pariſer Sitten“ (4 Mal).

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: „Der Schwiegerpapa von Kreus“ (7 Mal) — „Namenlos“ (6 Mal) — „Lebendigtodtengeiſter-Fitzliputzlizuckerlſchwätzerunſinn-Durcheinand“ — „Haus Rohrmann“ (je 3 Mal).

Operetten: „Die ſchönen Weiber von Georgien“ (59 Mal) — „Fitzliputzli (19 Mal) — „Hanni weint, der Hanſi lacht“ (16 Mal) — „Die Schneider von Kabul“ (15 Mal) — „Die Lazzaroni von Neapel“ (13 Mal) — „Dinorah“ (12 Mal) — „Der Regiments-Zauberer (11 Mal) — „Die Schwätzer von Saragoſſa“ (10 Mal) — „Zwei arme Blinde“ — „Die ſchöne Galatee“ (je 9 Mal).

Tanz-Divertiſſement: 3 Mal.

Alte Stücke.

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllen: „Vergnügungszügler“ — „Die ſchlimmen Buben“ (je 9 Mal) — „Dir wie mir“ — „Die Vorleſung bei der Hausmeiſterin“ (je 8 Mal) — „Ein gebildeter Hausknecht“ (7 Mal) — „Der Kapellmeiſter von Venedig“ (6 Mal) — „Der letzte dumme Streich“ — „Häusliche Studien“ — „Monſieur Herkules“ — „Ein Zündhölzchen zwiſchen zwei Feuern“ — „Ein Gläschen Tokayer“ — „Aus Liebe zur Kunſt“ — (je 5 Mal) — „Der blaue Frack und ſeine Folgen“ — „Mit verbundenen Augen“ — „Ein neuer Don Quixote“ — „Romeo auf dem Bureau“ (je 4 Mal) — „Vom Juriſtentage“ — „Jagd-Abenteuer“ — „Oeſterreicher in Schleswig“ — „Chriſtkindl“ — „Telegraphiſche Depeſchen“ — „Der Präſident“ — „Umſonſt — „Ich werde mir den Major einladen“ — „Möbelfatalitäten“ — „Roderich und Kunigunde“ — „Die Rekrutirung im Krähwinkel“ — „Laß den Cäſar los“ — „Hetzjagd nach einem Menſchen“ — „Des Teufels Zopf“ — „Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzelberger“ — „Nur keinen Miethskontrakt“ — „Unverhofft“ (je 3 Mal) — „Er ſchmollt“ — „Ueberall Geiſter“ — „Im Gaſſenladen“ — „Wem gehört die Frau?“ — „Die Leiden junger Frauen“ — „Moritz Schnörche“ — „Hermann und Dorothea“ — „Weibliche Seeleute“ — „Muſikaliſche Schelmenſtreiche“ — „Eine verfolgte Unſchuld“ — „Eine halbe Stunde Aufenthalt“ — „Doktor und Friſeur“ — „Pantoffel und Degen“ — „Nichte und Tante“ — „Das Feſt der Handwerker“ — „Ein Bräutigam, der ſeine Braut verheiratet“ — „Im Warteſalon erſter Klaſſe“ — „Judith und Holofernes“ (je 2 Mal) — „Er weiß nicht, was er will“ — „Vier Uhr Morgens“ — „Ein Wort an den Miniſter“ — „Unſ're Alliirten“ — „Glückliche Flitterwochen“ — „Die Eiferſüchtigen“ — „Sachſen in Preußen“ — „Die Hochzeitsreiſe“ — „Durch“ — „Ein ungeſchliffener Diamant“ — „Eine Ohrfeige um jeden Preis“ — „Das zugemauerte Fenſter“ — „Zum erſten Male im Theater“ — „Die böſe Nachbarin“ — „Der Enkel“ (je 1 Mal).

Schauſpiele, welche den Abend ausfüllen: „Die Dame mit den Kamelien“ (6 Mal) — „Montjoye“ (3 Mal).

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllen: „Unruhige Zeiten“ (4 Mal) — „Einer von unſere Leut'“ (3 Mal) — „Des Krämers Töchterlein“ — „Robert und Bertram“ — „Das Mädel aus der Vorſtadt“ (je 2 Mal) — „Der Jongleur“ — „Einen Jux will er ſich machen“ (je 1 Mal).

Operetten: „Flotte Burſche“ (14 Mal) — „Orpheus in der Unterwelt“ (13 Mal) — „Hochzeit bei Laternenſchein“ (9 Mal) — „Mannſchaft an Bord“

Digitized by Google

(8 Mal) — „Meiſter Fortunio“ — „Das Penſionat“ — „Zehn Mädchen und kein Mann“ — „Salon Pitzelberger“ (je 7 Mal) — „Die Seufzerbrücke“ (5 Mal) — „Romeo und Julie“ — „Narrenabend im Salon Pitzelberger“ (je 4 Mal) — „Kataplan“ — „Pierrot und Violette“ — „Der Ehemann vor der Thür“ — „Herr von Zuckerl, Vater und Sohn“ (je 3 Mal) — „Monſieur und Madame Denis“ — „Tromb Alcazar“ — „Pächterin und Barbier“ — „Signore Fagotto“ (je 2 Mal) — „Goliath“ — „Franzöſiſche Schwaben“ — „Franz Schubert“ — „Tannhäuſer“ (je 1 Mal).

Intermezzi: „Toſti“ (10 Mal) — „Des Friſeurs letztes Stündlein“ (2 Mal) — „Heyman Lewy auf der Alm“ (1 Mal).

Franzöſiſche Vorſtellungen.

„La Dame aux Camélias“ (4 Mal) — „La pluie et le beau temps“ — „Elle est folle“ — „Le Camp des Bourgeoises“ — „Les Mémoires du diable“ — „Un mari dans du Coton“ — „La joie fait Peur“ — „L' honneur et l' argent“ — „Le Joueur de Manheim“ — „Deux chiens de faïence“ — „Le Marquis de Villemer“ — „Le débutant“ (je 1 Mal). Wohlthätigkeits-Akademie: 1.

Feſtvorſtellung: 1.

Gäſte: Fr. L'Arronge, die HH. L'Arronge, Lobe, Reichenbach und die franzöſ. Geſellſchaft des Hrn. Laferrière beſtehend aus den Damen: Bouhelier, Dambricourt, Milla, Brunet, Mariani und den HH. Laferrière, Alhaiza, Beſſon, James, Mangin, Revé, Omer, Saverny.

Engagements: Die Damen Couché, Gallmeyer, Kronau, Rutland, Sternau, die HH. Auburtin, Röhring, Tewele.

Sebaſtian Bach.

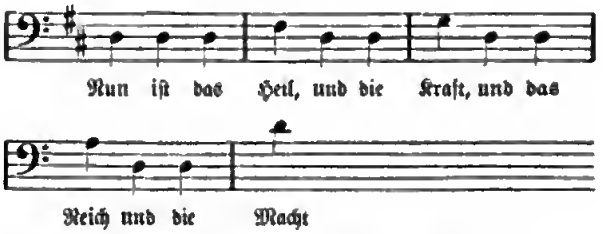
1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.–XIII. Band.

Von Karl v. Bruyck.

II.

(Fortſetzung.)

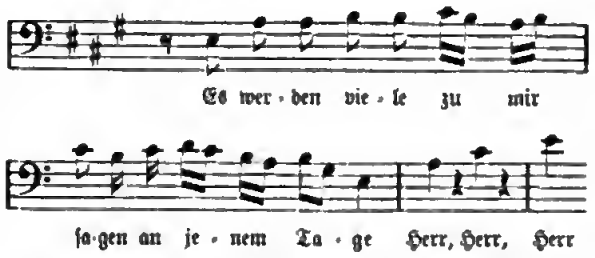
Die 50. Kantate: „Nun iſt das Heil und die Kraft“, beſteht aus einem einzigen grandios komponirten fugirten Doppel-Chor, deſſen Thema ſchon charakteriſtiſch und prägnant genug auftritt:



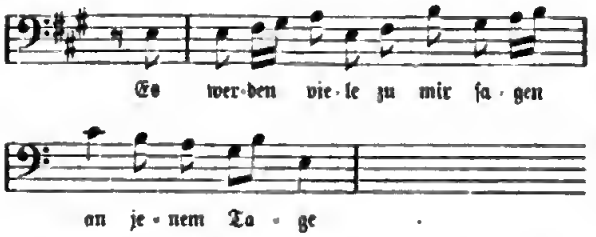
Mit dieſem Stücke ſchließt der zehnte Band.

In Bezug auf die 45. Kantate iſt hier noch eines kleinen Kurioſums zu gedenken, welches das Vorwort mittheilt. Dieſe Kantate exiſtirte auch in Abſchriften, welche von Zelter, der ſich bekanntlich um die praktiſche Wiederbelebung der Bach'ſchen Kunſt große Verdienſte erworben hat, beſorgt worden waren. In dieſen Abſchriften aber hat Zelter ſich das Privatvergnügen gemacht, die Soloſtimmen in den Arien in einer Weiſe zu verändern, ſeiner Meinung nach natürlich zu verbeſſern (von ſchlechten Zeitmanieren zu befreien) daß man ſeinen Augen nicht traut und an Zelter's Einſicht und Kennerſchaft, (die freilich überhaupt auf einen gewiſſen Kreis eingeſchränkt war) völlig irre werden könnte, denn oft ſind dieſe Veränderungen ganz willkürlich und ſinnlos, da ſchlechterdings nicht einzuſehen iſt, warum Zelter ändert, oft ſind ſie dagegen ſo grundverkehrt, ſo radikal entſtellend und verderbend, daß man einen ſolchen Geſchmack gar nicht begreift und ihn nicht dem gewöhnlichſten „guten Muſiker“ zutrauen möchte, da man vielmehr in gewiſſer Hinſicht ein ſchlechter Muſiker ſein muß, um dergleichen zu thun. Das Vorwort theilt nämlich auf vollen vier Seiten Proben dieſer merkwürdigen Verbeſſerungsmanier mit, von welchen wir nur die allererſte und eine der letzten als kraſſeſte Beiſpiele zitiren. In der Baß-Arie nämlich, mit welcher der zweite

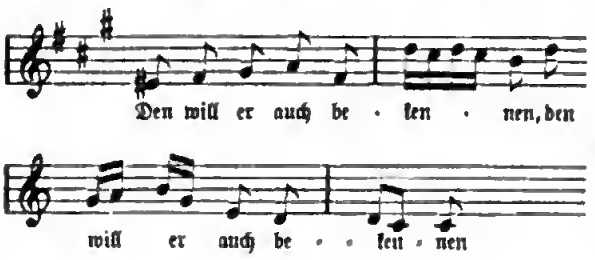
Theil der 45. Kantate anhebt, läßt Bach den Geſang folgendermaßen beginnen:



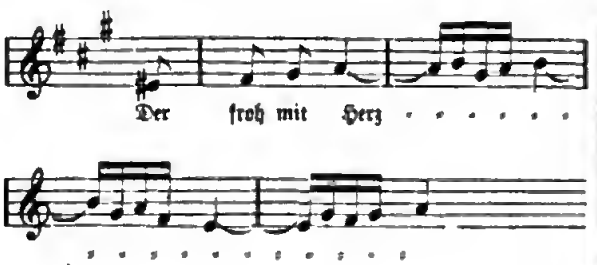
Dieſen ſo ſchön und leicht dahinfließenden Geſang nun verändert Zelter, es iſt kaum zu glauben, in folgende holprige noch überdies ganz ſchlecht deklamirende Weiſe:



Die Motive, aus welchen allein Zelter zu einer ſolchen Veränderung, die eine totale Entſtellung in ſich begreift, bewogen werden konnte, ſind ſo überaus kleinlicher Art, daß, wenn man Bach in dieſer Manier verändern wollte, man ſo ziemlich ſeine ſämmtlichen Werke von A bis Z umarbeiten müßte, denn ſie greifen das ganze Prinzip ſeiner Muſik an. Und in der jenem Stück folgenden Alt-Arie ſchreibt Bach unter Anderem:

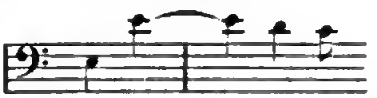


Daraus macht Zelter:



Das muß er alſo für ſchöner gehalten haben! Es iſt ſchlechterdings nicht zu begreifen. Man bemerkt wohl, daß Zelter gewiſſen Intervall-Zuſammenklängen und ſogenannten Härten in den Fortſchreitungen der Stimmen ausweichen will, aber dann, wie geſagt, müßte, wenn man daran Anſtoß nehmen wollte, der ganze Bach umgearbeitet werden. Es fällt uns nicht ein, in Bach's Arien Alles ſchön finden zu wollen; unſtreitig ſind ſie oft durch Zeitmanieren, übermäßige Verſchnörkelung, überwucherndes Figurationsweſen, überhaupt zuweilen durch Maßloſigkeit und allzugeringe Rückſicht auf die Natur der menſchlichen Stimme entſtellt. Auch wir würden uns, wenn wir eine Aufführung zu leiten hätten, manche Aenderung erlauben, wir würden öfter die Singſtimme abbrechen und die Schnörkel, Verzierungen, Figurationen, wo dieſelben nun einmal nicht gänzlich weggelaſſen werden dürfen, weil ſie in den Organismus des Ganzen verflochten ſind, von irgend einem begleitenden Inſtrument ausführen laſſen u. dgl. m. Wenn Zelter z. B. die folgende Stelle geändert ſehen möchte:

ſo können wir nur mit ihm übereinſtimmen, obwohl nun ſeine Aenderung die Kraft dieſer Stelle gänzlich verwiſcht und ohne Wunder den Wein in Waſſer verwandelt. Wir würden vielleicht die zweite obige Figur in der Singſtimme ganz wegſchneiden und ſie allein den Bäſſen überlaſſen oder ſo ſchreiben:



Aber eine flüſſige, bequem auszuführende Figuration wegzuſtreichen und eine trockene, lederne an deren Stelle zu ſetzen, das hat doch keinen Sinn; und vollends den Geſang zu verändern und die Begleitung unverändert zu laſſen, wie Zelter that, das läßt ſich nun gar nicht begreifen.

Ein ganz neues Gebiet betreten wir mit dem 11. Band. Bisher ausſchließlich mit Inſtrumentalwerken und religiöſen Geſangskompoſitionen beſchäftigt, ſehen wir hier dem Meiſter einmal auch als Geſangskomponiſt der „weltlichen“ Muſe huldigen (denn als Inſtrumentalkomponiſt hat er wohl mit den Kategorien des Weltlichen und Nichtweltlichen nichts zu thun) und wahrlich,

es ſind nicht ſeine geringſten Huldigungen. Daß Bach's ſo überaus reich beſaitete Leier Töne hat, die auch vortrefflich zu Texten anderen als „geiſtlichen“ Inhalts ſtimmen müſſen, wird von vornherein niemand bezweifeln, der nur eine umfaſſendere Kenntniß allein der Bach'ſchen Inſtrumentalwerke beſitzt; ja ſogar die „geiſtlichen“ Kompoſitionen ſelbſt beweiſen es mitunter, denn man könnte ihre Texte gar häufig mit ganz andern verwechſeln und die Muſik würde nicht minder vortrefflich zu ihnen ſtimmen. Deſſenungeachtet wird, wer dieſe „weltlichen“ Kantaten das erſte Mal hört oder ſonſt kennen lernt, von der Fülle der Schönheit und des Humors, die ſie in ſich bergen, überraſcht ſein. Es ſind deren fünf; zwei größere: „Der Streit zwiſchen Phöbus und Pan“ und „Der zufriedengeſtellte Aeolus“, dann drei kleinere: „Weichet nun betrübte Schatten“, „amore traditore“ und „Von der Vergnügſamkeit“. Gleich die erſte der genannten Kompoſitionen iſt ein ganz koſtbares Stück, welches wir unbedingt allen Konzertdirektionen zur öffentlichen Aufführung empfehlen würden, wofern ſie der dazu erforderlichen Sänger habhaft werden können. Den Inhalt des Textes entnimmt man ſeiner Weſenheit nach ſchon aus dem Titel. Er rührt von Picander her und iſt gar nicht übel ausgeführt, wenigſtens haben wir, die wir uns den ganzen oder halben Unſinn unſerer Operntexte gefallen laſſen, nicht das geringſte Recht, die ſchlichte Einfältigkeit dieſer Verſe zu belächeln. Ob Bach vielleicht mit ſeinem muſikaliſchen Schwank nebenbei die Abſicht hatte, oder ihm doch der Anlaß willkommen war, auf die Midasrichter ſeiner Zeit ein wenig zu ſticheln, wie auch das Vorwort andeutet, wollen wir unentſchieden laſſen.

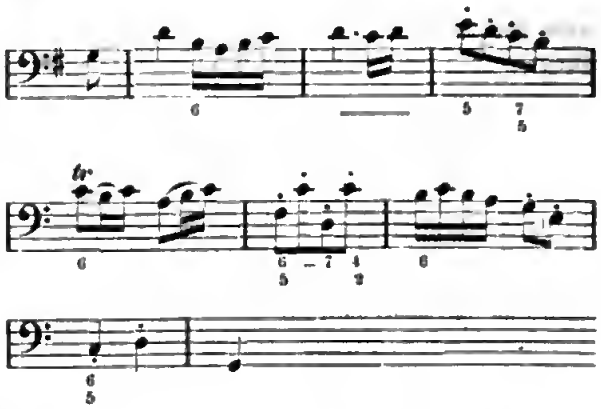
Die Kompoſition dürfte aller Wahrſcheinlichkeit nach in den Anfang der dreißiger Jahre zu ſetzen ſein. Sie beginnt mit einem Chorſatze:

Geſchwinde, ihr wirbelnden Winde
Auf einmal zuſammen zur Höhle hinein,
Daß das Hin- und Wiederſchallen
Selbſt dem Echo mag gefallen
Und den Lüften lieblich ſein.

Man kann ſich denken, wie leicht und luftig Bach ſeine Töne zu dieſem Text einherfliegen läßt. Nun treten Phoebus und Pan auf und beginnen in einem Recitativ ihren Streit. Phoebus wirft dem Pan vor, er könne wohl allenfalls die Nymphen vergnügen, aber nicht die Götter, dazu ſei ſeine Flöte viel zu ſchlecht. Momus als Schalksnarr des kleinen Drama's unterbricht den Streit mit einer höchſt drolligen Arie nach dem Text:

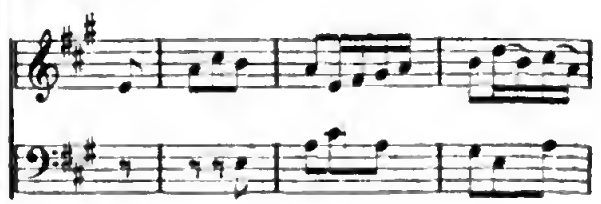
Patron, das macht der Wind,
Daß man prahlt und hat kein Geld,
Daß man es für Wahrheit hält,
Was nur in die Augen fällt,
Daß die Thoren weiſe ſind,
Daß das Glücke ſelber blind,
Patron, das macht der Wind.

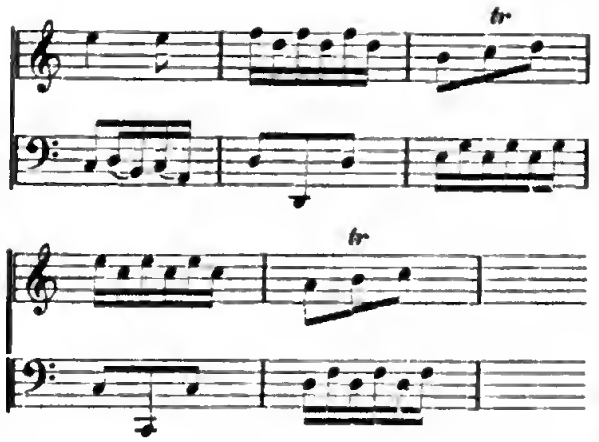
Man höre das Eingangsritornell dieſer Arie:



Mercurius fordert hierauf den Phoebus und Pan auf, ſie ſollen ſich jeder einen Richter wählen, (was freilich wenig juridiſchen Grundſätzen entſprechen will), um den Streit zu entſcheiden, was beide annehmen. Phoebus wählt den Tmolus, Pan aber den Midas, dem ſein Richteramt ſo ſchlecht bekommen ſoll.

Unſer Meiſter, nun freilich ſelbſt gezwungener Maßen parteiiſch, weiß, was auf dem Spiele ſteht, und legt dem Gott der Dichtung und des Geſanges einen in der That wunderſchönen Geſang in den Mund, eine weiche, ſchmelzende Arie (Largo, $^3/_8$ H-moll), in welcher er die Schönheit des Hyacinth beſingt. Nun folgt Pan mit ſeiner Arie: Bach charakteriſirt ihn und ſein bocksartiges Weſen im Gegenſatz zu der ernſten und würdevollen Weiſe des Gottes vortrefflich, gleich in den erſten Takten des einleitenden Ritornells, wir meinen insbeſondere Takt 5 bis 9:





Im weiteren Verlaufe des Geſonges greift Bach zu noch derberen Tinten, die ſtrengen Aeſthetikern ſogar bedenklich erſcheinen könnten, denn Pan's Geſang verwandelt ſich in ein förmliches Meckern in folgender, mit Variationen dreimal wiederholten Stelle:

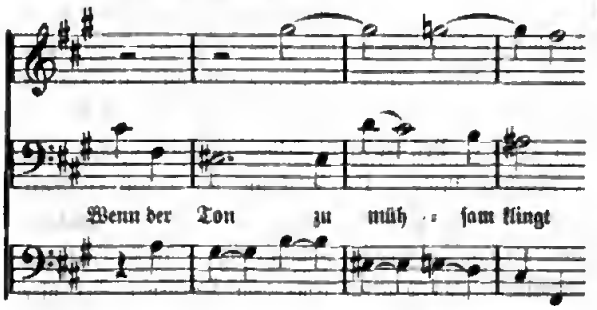
Der Wettgeſang des Ziegengottes zerfällt in zwei Abſchnitte. Der erſte, 118 Takte umfaſſende, wird allein auf den Vers geſungen:

„Zu Tanze, zu Sprunge, ſo wackelt das Herz".

Nun will Pan ſeinen Gegner Phoebus verſpotten und ſingt:

Wenn der Ton zu mühſam klingt,
Und der Mund gebunden ſingt,
So erweckt es keinen Scherz.

Dies drückt nun Bach mit eminenter Kunſt aus, wie ſchon aus dem Anfang dieſes zweiten Abſchnittes zu erſehen iſt, welchen wir herſetzen:



Jetzt kommt die Reihe an die beiden Richter. Tmolus läßt ſich in einer ſehr weitſchweifigen Arie vernehmen, in welcher er natürlich ſeinem Klienten den Preis zuerkennt. Der Geſang des Tmolus ſoll gleichſam den Wiederhall der Empfindungen ausdrücken, welchen der Geſang des Phoebus in ſeinem Gemüthe erweckt hat, daher er ebenfalls in ſehr ernſter, würdevoller, ja geradezu ſchwermüthig-melancholiſcher Weiſe gehalten iſt. ($^{12}/_{8}$ Fis-moll). Wenn aber Pan vorher ſpottend ſang:

Wenn der Ton zu mühſam klingt,
Und der Mund gebunden ſingt,

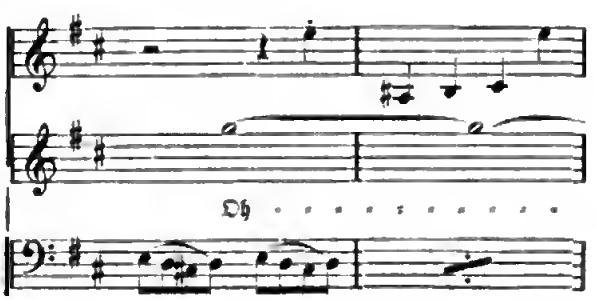
ſo möchte man ihm in Bezug auf den Geſang des Tmolus beinahe Recht geben. „Scherz" erweckt dieſer Geſang gewiß keinen, ja wir wären beinahe verſucht, ihn ein ganz klein wenig langweilig zu nennen, ohne entſcheiden zu wollen, ob dies gerade Bach's Abſicht war. So geſchieht es ja oft, daß die wirklich ernſte, erhabene, feierliche, bedeutungsvolle Weiſe des Meiſters den Kopf des Schülers nur betäubt, und mit einer gewiſſen Schwerfälligkeit erfüllt und aus ſeinem Munde traurig, ſchläfrig und ſinngeſchwächt wiedertönt. Sollte es unſer Meiſter, der auch über den Genius der Schalkheit gar wohl zu gebieten wußte, etwa in der That alſo gemeint haben? Wir würden indeſſen bei etwaiger Aufführung gerathen finden, dieſe Arie ein wenig zu kürzen, was ſie recht wohl verträgt. Der Effekt möchte ſonſt doch vielleicht der Intention des Meiſters nicht entſprechen, oder nur zu ſehr.

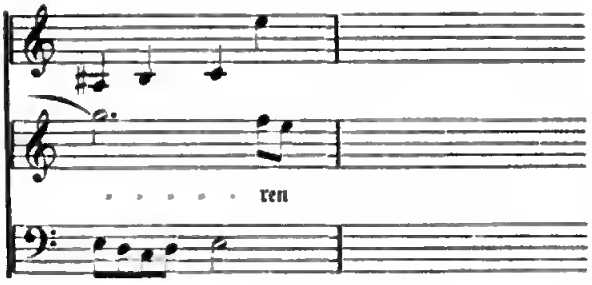
Eine Perle draſtiſchen Humors und muſikaliſcher Charakteriſtik iſt die darauffolgende Arie des Midas. Und man höre nur, wie dem Midas das „Herz wackelt" in der Stelle:

Von genialſter Inſpiration aber iſt die Stelle:

Denn nach meinen beiden Ohren
Singt er unvergleichlich.

Es iſt eine wahre Geißel muſikaliſcher Satire, welche Bach um dieſe Ohren ſchwingt:





Der erzürnte Phoebus will den ſchlechten Richter erſt „ſchinden", dann begnügt er ſich aber doch, ſeine „beiden Ohren" in Eſelsohren zu verwandeln. Nun verſpottet Mercurius den Midas mit den Verſen:

Aufgeblos'ne Hitze.
Aber wenig Grütze,
Kriegt die Schellenmütze
Endlich aufgeſetzt.

Wer das Schiffen nicht verſteht,
Und doch an das Ruder geht,
Ertrinket mit Schaden
Und Schanden zuletzt.

Das vortreffliche Stück, welches Bach aus dieſen Verſen gemacht hat, iſt in einem gewiſſen gemeſſenen Tone gehalten, wie es ſich für einen Gott ſchickt, wenn es auch nur Mercurius, der Gott der Diebe und Handelsleute ſein ſollte.

Mit einem knappen muntern Chorſatz, in welchem der Preis der Töne geſungen wird (ſogar der eſelsohrige Midas ſtimmt zuletzt demüthig ein) ſchließt die durchaus geniale Kompoſition, welche für ſich allein ſchon beweiſt, daß Bach unter Umſtänden auch ebenſo wohl ein grandioſer dramatiſcher Komponiſt hätte werden können.

(Schluß folgt.)

Berliner Opernbericht.

Von Otto Gumprecht.

Thätigkeit der kleineren Bühnen im Gebiet der Oper. — Das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater. — Offenbach's „Schöne Helena". — „Ungewitter bei Sonnenſchein" von Dorn. — „Die Wunderkatze" von Griſor. — Fr. Jonner-Kratt. — Die Woltersdorf'ſche und Krolt'ſche Bühne. — Zelio Trebelli. — Gaſtſpiele und erſte Debüts auf der königlichen Bühne. — Der Tenoriſt Hr. Schleich, die Damen v. Zawisza, Huttory und Bähr.

Im Frühling und Sommer, der Haupterntezeit unſerer kleineren Bühnen, pflegen dieſe letzteren auch der Oper, natürlich nur deren leichteren Gattungen einen weiteren oder engeren Platz in ihrem Repertoire zu gönnen. Die ſechs- bis achtwöchentlichen Ferien des königlichen Kunſtinſtitutes, der große Fremdenzufluß, endlich die verhältnißmäßig behagliche Temperatur in luſtigen Saiſontheatern, alles das ſind Umſtände, die wenigſtens den äußern Erfolg ihrer Bemühungen begünſtigen. Ich will hier zunächſt einen flüchtigen Blick auf die Thätigkeit der drei Bühnen werfen, der Friedrich-Wilhemſtädtiſchen, Woltersdorf'ſchen und Kroll'ſchen, auf denen die dramatiſche Muſik eine Stätte gefunden. Jahr aus, Jahr ein kultivirt das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater die Operette und das Singſpiel, ſeit den Erfolgen des „Orpheus in der Unterwelt" allerdings faſt ausſchließlich das Offenbach'ſche Genre. Die letzte größere Novität des unermüdlichen Komponiſten, deren Bekanntſchaft das Berliner Publikum in der Schumannſtraße gemacht, war „Die ſchöne Helena". Text und Muſik ſind hier abermals genau nach den Rezepten des „Orpheus" zugerichtet, und nur, wie es ſtets bei Wiederholungen der nämlichen Schablone zu geſchehen pflegt, diejenigen Elemente, die für den Effekt einzuſtehen haben, noch maſſenhafter und zudringlicher verwandt. Das penetrante Miasma, das hier Alles erfüllt, muß jedes feinfühligere Gemüth anwidern. Das Libretto ſucht den nöthigen Lachſtoff durch die burleske Vermiſchung antiken und modernen Weſens herbeizuſchaffen. Es ſteckt die alten Götter, Prieſter und Helden in Narrenjacken nach der neueſten Mode. Ob vielleicht bei dieſem Geſchäft das franzöſiſche Original eine glücklichere und geſchicktere Hand gezeigt, vermag ich nicht zu ſagen; in der deutſchen Bearbeitung von Dohm fehlt dem Karneval, der hier bereitet werden ſoll, der eigentliche maître de plaisir, der Witz, und der Cynismus vertritt ſeine Stelle. Aus dem Staube der Gaſſen und Märkte ſind die Späße,

Digitized by Google

Zweideutigkeiten und Wortſpiele aufgewühlt, mit denen uns Kouplets und Dialoge wetteifernd überſchütten. Nicht ganz ſo leicht macht es ſich die Muſik. Es gebricht ihr nicht an einer Menge melodiſcher und harmoniſcher, rhythmiſcher und inſtrumentaler Schnurren und Kapriolen, denen freilich der Reiz des Neuen, von welchem in dieſer Gattung doch Alles abhängt, ſchlechterdings fehlt. Auf Schritt und Tritt werden wir an Aehnliches in den älteren Partituren des Komponiſten erinnert. Könnte man wenigſtens mit dem Shakeſpeare'ſchen Achill dem Therſites-Offenbach zurufen: „Wo, wo? biſt du da? Ei, mein Käſe, mein Verdauungspulver, warum haſt Du dich ſeit ſo mancher Mahlzeit nicht bei mir aufgetiſcht?“ Die Fabrik der Bouffes parisiens arbeitet aber ohne Raſt und Ruhe. Sobald eines ihrer Erzeugniſſe vor den Lampen erſcheint, lauern bereits ein paar andere hinter den Couliſſen auf ihr Stichwort. Und zu dem Allen kommt noch bei der „Schönen Helena“ ihr unmäßig aufgebauſchter Umfang. Nicht genug bedauern kann man es, daß der Autor der „Laternenhochzeit“ ſein urſprünglich ſo reiches und liebenswürdiges Talent in athemloſer Induſtrie als allzeit bereiter Handlanger der großſtädtiſchen Lieberlichkeit vergeudet. Das übermüthige Lächeln iſt zur grinſenden Grimaſſe, der haut goût zum ſittlichen Verweſungsduft, die verhüllte Zweideutigkeit zur frechen Zote entartet. Zuvörderſt gewann es den Anſchein, als ob „Die ſchöne Helena“ bei uns keine Liebhaber finden ſollte. Erſt als Frl. Geiſtinger während ihres Gaſtſpiels durch Koſtüm und Darſtellung den Intentionen des Stückes nachdrücklich zu Hülfe kam, ſteigerte ſich die Theilnahme des Publikums.

Zur Zeit hat das Gaſtſpiel der Fr. Jauner-Krall wenigſtens auf ein paar Wochen die Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Bühne aus der Offenbach'ſchen Leibeigenſchaft befreit. Es gab u. A. die Gelegenheit zur Aufführung der einaktigen Operette: „Gewitter bei Sonnenſchein“, von H. Dorn, unſerem königl. Kapellmeiſter. Eine zwar keineswegs prägnante, aber doch auch nie ins Stocken und Stammeln gerathende Erfindung, Glätte und Klarheit der Geſtaltung, gewandte vokale und orcheſtrale Technik ſind kaum in einer einzigen Nummer der Novität zu erkennen. Aeußerlich betrachtet, in dem Koſtüm der Perſonen und dem Zuſchnitt der Situationen bekennt ſie ſich zur Gattung der Bouffes, die Muſik iſt indeſſen von deutſchem Geblüte. Nur in der Ouvertüre grüßt ſie flüchtig Offenbach als rechtmäßigen Oberlehnsherrn des Reichs, auf dem ſie ſich angeſiedelt. Weiterhin bleibt die Vaſallenſchaft ohne praktiſche Bedeutung. Der Charakter der komiſchen Oper wird hier ſtets gewahrt, nirgends ſtreift der Ton in's Poſſenhafte hinüber. In dem Bau und der Verknüpfung der Motive, dem leichten Wechſelſpiel der Stimmen, der ebenſo fließenden wie diskreten Behandlung des Orcheſters, in dem Allen verräth ſich eine kundige Hand, die gewohnt iſt, die Mächte des Tonreichs nach ihrem Willen zu lenken. Gebilde von eigenartiger Individualität finden ſich freilich nirgends, das Ganze trägt eben nur den Stempel routinirter Kapellmeiſterarbeit. Den Anforderungen, welche der Komponiſt an die Ausführung ſtellt, zeigte ſich lediglich die Roſette der Fr. Jauner-Krall gewachſen. Die ſympathiſche Friſche ihres Temperaments, die ungezwungene Natürlichkeit der Auffaſſung und des Vortrags kamen der Rolle auf's beſte zu ſtatten.

Die „Wunderkatze“, komiſche Zauberoper in drei Akten von Griſar, dem Komponiſten des „Bon soir Monsieur Pantalon“, nennt ſich eine zweite, in dieſen Tagen von der Friedrich-Wilhelmſtadt gebrachte Novität. Das Libretto entlehnt ſeinen Stoff dem Gebiet des Märchens. Die Geſtalten des letzteren, ehedem einer Lieblingsdomaine der Oper, haben aber ſtets den ſchlimmſten Stand gegenüber einem Publikum, das nicht von Haus aus allen kritiſchen Neigungen entſagt. Der Realismus der Bühne ſtreift der Wunder- und Zauberwelt erbarmungslos allen poetiſchen Duft und Schimmer ab. Wer es trotzdem wagt, die Feen, Elfen und das übrige luſtige Volk leibhaftig vor unſere Augen zu führen, muß wenigſtens den Humor zum hilfreichen Bundesgenoſſen haben. Dieſes Zauberers, dem kein Ding unmöglich iſt, harrte man aber umſonſt. Weder unter den dienſtreichen Schaaren der Perlenfee noch im Gefolge des böſen Waldgeiſtes hat er ſich blicken laſſen. Von Anfang bis zu Ende iſt der Text recht breit, trocken und hausbacken, mitunter geradezu albern gerathen. Ob und wie viel die deutſche Bearbeitung im franzöſiſchen Original geſündigt, muß dahin geſtellt bleiben. Die Partitur gehört nicht zu den ſchlechteſten, die uns Paris in den letzten Jahren geſandt, wenigſtens weht in ihr eine unverdorbenere Luft als in der muſikaliſchen Poſſe neueſten Schlages. Mit melodiſchen und harmoniſchen Flauſen und Kapriolen wird man hier verſchont, auch vor den gröbſten rhythmiſchen Zudringlichkeiten iſt man meiſtens ſicher. Der Komponiſt, im Weſentlichen zur Auber'ſchen Richtung ſich bekennend, hat daneben auch der älteren franzöſiſchen Oper manche Züge entlehnt,

hier und da ſchlägt er naive Töne an, die, wenn auch nur einem Augenblick lang, freundlich im Gemüthe des Hörers nachklingen. Jede friſchere Urſprünglichkeit geht freilich der Erfindung ab, was geboten wird, iſt melodiſches Gemeingut von geſchickter Hand benutzt und verwerthet. Namentlich empfehlen ſich die Enſembles durch gewandte Gruppirung der Stimmen. Die Hauptpartie, die der Feline, war in den Händen der Fr. Jauner-Krall. Obwohl ſie auch hier vielfach Gelegenheit fand, die Vorzüge ihrer Stimme und Geſangsbildung, wie ihre dramatiſche Sicherheit und Routine beſonders in Vergleich zu ihrer Umgebung wirkungsvoll zu bewähren, ſo erſchien doch die ganze Auffaſſung und Behandlung zu ſtark accentuirt. Die Charakteriſtik, welche allen zierlichen Künſten weiblicher Koketterie dankbaren Spielraum geſtattet, wollte nicht recht in Fluß gerathen. Wie ſchweres Gold wurde klingende Scheidemünze dieſer Tonſprache hingezählt. Dem Gaſtſpiel der Dresdener Künſtlerin verdanken wir ferner die erneuerte Darbietung von Mozart's „Schauſpieldirektor“ und Fioravanti's „Dorfſängerinnen“, die in überſtaubter Hülle auch noch heut zu Tage einen Kern friſchen Humors bergen. Die Partie der Roſa gehört zu den liebenswürdigſten Geſtalten in dem Repertoire des Gaſtes.

In Meyſel's Theater iſt ſeit dem Beginn des Sommers die Woltersdorf'ſche Geſellſchaft aus Königsberg eingezogen. Ueber die beiden von ihr gebrachten Opernnovitäten „Lalla Rookh“ von David und „Andreas Hofer“ von Kirchhof kann ich indeſſen nur nach Hörenſagen berichten. Gegenüber der erſteren Arbeit wird der ernſte ideale Zug, eine Sorgfalt und Sauberkeit in der Behandlung des Harmoniſchen und Inſtrumentalen gerühmt, wie ſie neuere franzöſiſche Partituren nur in den ſeltenſten Fällen aufzuweiſen haben. Der Wirkung dieſer aus einer Quelle geſchöpften Muſik thut indeſſen die einſeitige Herrſchaft des lyriſchen Elementes und die damit zuſammenhängende Monotie weſentlichen Eintrag. Die Aufführung des Kirchhof'ſchen Werkes ſtraſte dagegen die geräuſchvolle Reklame, die ihr vorausgegangen, ſehr nachdrücklich Lügen. Statt des edlen Vermächtniſſes eines hoffnungsreichen, der Kunſt durch einen frühzeitigen Tod entriſſenen Talentes, von dem man geredet, kam eine Opernſtudie zum Vorſchein, in welcher der Mangel alles ſchöpferiſchen Vermögens und die Unbekanntſchaft mit den erſten Anfangsgründen der muſikaliſch dramatiſchen Technik Hand in Hand gehen. Bis jetzt zeigten ſich übrigens die Geſangskräfte der Woltersdorf'ſchen Bühne den ihnen geſtellten Aufgaben wenig gewachſen. Sie ſtanden faſt noch um eine Stufe tiefer als die der Kroll'ſchen Sommeroper, die freilich an ſich nur den Anſpruch erhebt in dem bunten Vergnügungsapparat des Lokales ein Glied zu bilden. Auf ihre Leiſtungen brauche ich hier umſoweniger einzugehen, als das Repertoir blos Allbekanntes enthielt. Noch im Laufe des Frühlings war im Kroll'ſchen Saal Sgro. Trebelli mit einer auf das Gerathewohl zuſammen gerafften italieniſchen Geſellſchaft erſchienen und einer Aufführung von Verdi's „Trovatore“ wohnte ich bei dieſer Gelegenheit bei. Die Stimme der gefeierten Künſtlerin, die paſtoſeſte unter allen mir bekannten, hat nichts von ihrem Schmelz und ihrer Fülle verloren. Ihr Crescendo und Decrescendo beſitzt denſelben ſinnlichen Zauber wie früher, ihr Piano die gleiche einſchmeichelnde Süßigkeit. Ihre meiſterhafte Technik verdankt ſie dem läuternden und ſchmeidigenden Einfluß der älteren italieniſchen Schule, in deren Traditionen ſie aufgewachſen. Von den drei Faktoren, deren innigſter Verſchmelzung die reinſten künſtleriſchen Blüthen entſprießen, ſind aber der Sängerin nur zwei zugefallen, dieſe allerdings in hoher Vollendung — ich meine das edle Moterial und die unfehlbare Virtuoſität; — den Offenbarungen des Geiſtes, dem beide als Mittel dienen ſollten, lauſchte man vergeblich. Verſagt iſt dieſem Munde, dem ſo üppiger Wohllaut entquillt, nicht allein die Sprache der Leidenſchaft, ſondern auch der aus tiefſter Seele hervorbrechende Strom der Empfindung. Obgleich die Azucena der Trebelli unverkennbar an dramatiſcher Routine gewonnen, ſtand ihr doch noch immer der darzuſtellende Charakter als etwas rein Aeußerliches gegenüber. Trotz manches Tremolo's, Sforzato's und anderer ſcharf markirter Nüancen erſchien die Tonfluth nur auf der Oberfläche gekräuſelt, das Gemüth, dem ſie entſprang, blieb kalt und bewegungslos. Den Manrico gab der Gemahl der Sgra., der Tenoriſt Bettini. Sein Ton iſt gebildet, der Vortrag elegant, aber der Ausdruck ohne jede Energie. Bei allen Freuden und Schmerzen, die er verkündete, bewahrte der Sänger einen unerſchütterlichen Gleichmuth. Die übrigen Mitwirkenden, an ihrer Spitze das Orcheſter, wetteiferten, Geduld und Nerven der Hörer auf die härteſte Probe zu ſtellen. Keiner Aufführung entſinne ich mich, die trauriger verwahrloſt geweſen. Durch den dünnen künſtleriſchen Aufſtrich blickte kecken Auges die Abſicht, ohne jeden Aufwand an Mühe und Zeit ein einträgliches Geldgeſchäft zu machen.

Die königliche Oper beharrt in der rührigen

Digitized by Google

Thätigkeit, mit welcher ſie die Saiſon begonnen. Die anſehnlichen Vermehrungen des Perſonales geſtatten dem Repertoir endlich einmal wieder freiere Bewegung. Mit den Damen Huttary, Bähr und Orgeni, ferner für den Lauf des Winters mit dem Tenoriſten Wachtel ſind neuerdings Engagements abgeſchloſſen. Was unſere Bühne von ihrem klaſſiſchen Inventar ſich gerettet, iſt in dieſen wenigen Wochen bereits an uns vorübergegangen. „Opheus", „Don Juan", „Figaro", „Cosi fan tutto", „Die Zauberflöte", „Fidelio", „Der Waſſerträger" folgten einander auf dem Fuße. „Der Freiſchütz" „Euryanthe" und „Oberon" geſellen ſich ihnen hinzu. Auf der anderen Seite haben die Freunde der modernen großen Oper keinen Grund, über Verkürzung zu klagen. „Tell", „Lukrezia", „Robert", „Der Prophet", „Der Trovatore" und „Fauſt" ſind zum Theil wiederholt an der Reihe geweſen, endlich ſcheint auch die komiſche Oper, bisher das Aſchenbrödel des Repertoirs, wieder eine Heimath auf unſerer Bühne finden zu ſollen. Um in der Ordnung zu bleiben, will ich zunächſt über die mannigfachen in jüngſter Zeit ſtattgefundenen Gaſtſpiele und erſten Debüts in Kürze berichten. In Betreff des Tenoriſten Hrn. Schleich, der als Max im „Freiſchütz" und als Oktavio in „Don Juan" auftrat, kann ich nur die gedruckten Urtheile der Kritik wiederholen, denn ich war damals von Berlin noch abweſend. Seine Stimme klingt im Ganzen angenehm und gebildet, namentlich empfiehlt ſich die Ausſprache durch Reinheit und Deutlichkeit. Die Intonation ſchwebt aber nicht ſelten zu tief und der Vortrag leidet unter einem Uebermaß ruhiger Zurückhaltung, welches eine Beſtimmtheit des Ausdrucks nicht aufkommen läßt. Die Nuancen ſind zu ſparſam und monoton und die Neigung, das Tempo zu verſchleppen, machte ſich bemerklich.

Frl. v. Zawisza gaſtirte als Gluck'ſcher Orpheus, Elvira im „Don Juan", „Lukrezia" und als Fides im „Propheten". In der letzten Rolle gab ſie ihr Beſtes. Der Vortrag war von echt dramatiſchem Geblüt. Man gewahrte ein ſeltenes Vermögen, in den charakteriſtiſchen Gehalt der Tonſprache einzudringen und ihn in überzeugender Unmittelbarkeit dem Sinn des Empfangenden mitzutheilen. Die Intonation iſt gut, große muſikaliſche und theatraliſche Routine unverkennbar. Dieſen Vorzügen gehen indeſſen eine Reihe von Mängeln und Unvollkommenheiten zur Seite, die ſich um ſo empfindlicher da geltend machten, wo die Aufgabe vor Allem die Schönheit und Harmonie der formellen Geſtaltung verlangte. Die Stimme, aufgewachſen unter den Einflüſſen des modernen Realismus, hat die erſten Elemente der Tonbildung vernachläſſigt, für die Ausgleichung der Regiſter iſt nichts geſchehen, in der Tiefe erſcheint der Klang unmäßig aufgequollen, in der Höhe gedrückt. Dazu kömmt eine bedenkliche Vorliebe für die ſtärkſten Striche und grellſten Farben. In der Darſtellung des Orpheus, der Elvira und Lukrezia traten alle dieſe Mißſtände in ſehr ſtörender Weiſe zu Tage.

Frl. Huttary iſt dazu auserſehen, nach dem bevorſtehenden Abgang des Frl. Gericke in das Soubrettenfach einzutreten; daß ihr die Fähigkeit dazu nicht abgeht, haben ihre Zerline im „Don Juan" und ihr Page in „Figaro's Hochzeit" bewieſen. In der Oktave vom ein- bis zum zweigeſtrichenen F ſpricht die Stimme weich und rund an. Unterhalb dieſer Grenze wird der Ton matt und farblos, während in der oberen Hälfte der zweigeſtrichenen Oktave allerlei herbere Elemente ſich beimiſchen, auch die Neigung zum Tremoliren vorherrſcht. Die Intonation iſt meiſt gut, der Ausdruck gefällig.

Frl. Bähr trat bis jetzt als Gräfin in „Figaro's Hochzeit" und als Azucena in „Trovatore" auf. Eine ungewöhnlich vortheilhafte äußere Erſcheinung, dazu ein von der Natur wohl ausgeſtatteter, durch Uamanier und Uebertreibung noch nicht angetaſteter Mezzoſopran bilden die Mitgift, die ſie ihrem Beruf entgegenbringt. In der eingeſtrichenen und der unteren Hälfte der zweigeſtrichenen Oktave iſt der Klang voll und geſund, weiter hinauf zeigen ſich Spuren der Anſtrengung. Daß der muſikaliſche Sinn bis zu einem gewiſſen Grade geweckt iſt, bewies die Reinheit der Intonation. Bei dem Allen handelte es ſich indeſſen zur Zeit doch nur um Erwartungen und Verſprechungen für die Zukunft, um ſchätzenswerthe Keime und Anlagen, die einer weiteren Entwicklung hoffentlich ebenſo fähig als bedürftig ſind. Die Leiſtungen der jungen Sängerin tragen gegenwärtig durchaus den Charakter der Anfängerſchaft, des Unfreien, äußerlich Erlernten. Während der Vortrag noch gänzlich im Kampf mit dem Techniſchen befangen iſt, gelangt er kaum irgendwo dazu, das geſungene Wort geiſtig zu erfüllen und zu beſeelen. Auf Hrn. Wachtel und Frl. Orgeni, eine Schülerin der genialen Viardot-Garcia, welche als Nachtwandlerin die Gunſt des Publikums im Sturm genommen, komme ich in meinem nächſten Brief zurück.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

12.—18. Oktober: „Gabriele“ und „Der arme Marquis“. — „Die guten Freunde“. — „Struensee“. — „Nur Mutter“ und „Der Vater der Debütantin“. — „Ein Pelikan“. — „Torquato Taſſo“. — „Entweder — oder!“ Originat Luſtſpiel in drei Akten von Julius Roſen und „Am Tage von Oudenarde“ in einem Akt von Joſef Weilen, beide neu.

* * * Das Burgtheater brachte uns am 18. d. M. die bereits angekündigten beiden Novitäten: „Entweder — oder“ von Julius Roſen und „Am Tage von Oudenarde“ von Joſef Weilen, letztere beſonders zur Feier des Tages gedichtet, an welchem durch Enthüllung der Eugenſtatue vor dem Kaiſergarten das Andenken eines der größten Helden Oeſterreichs feſtlich begangen wurde.

Wenn wir zunächſt dieſes Feſtgedicht Weilen's in's Auge faſſen, — obwohl daſſelbe am Feiertage ſelbſt, höherem Befehl zufolge, leider den Schluß der Darſtellung bilden mußte, — ſo iſt vor Allem der entſchiedene, man könnte ſagen, begeiſterte Beifall hervorzuheben, den ſich daſſelbe von Seiten des zahlreichen, glänzenden Publikums zu erwerben wußte. Es darf dies gewiß als ein Zeugniß dafür gelten, daß der Dichter die Stimmung des Tages glücklich zu benutzen, ihr einen würdigen Ausdruck zu geben verſtanden hat. Ein warmes patriotiſches Gefühl, das auch in Weilen's früheren Werken häufig in anſprechender Weiſe zu Tage trat, belebt das Ganze. Glückliche Kernſprüche politiſcher Art würzen den Dialog und in der Zeichnung der Figuren, vornehmlich der militäriſchen, und unter ihnen beſonders Eugen's muß eine gewiſſe Keckheit der Pinſelführung, wie ſie namentlich bei ſolchen für den Tag berechneten Effektſtücken ganz am Platz iſt, lobend hervorgehoben werden. Auch gewiſſe negative Verdienſte kommen dem Weilen'ſchen Drama zu Statten. Er hat ſich von der üblichen Feſt-Rhetorik, von falſcher Gemüthlichkeit und Loyalitätsſchwindel, wie ſie leider in derlei Momenten ſich oft in widerlicher Weiſe breit zu machen pflegen, nach Möglichkeit fern zu halten gewußt, und andererſeits den handelnden Figuren ein menſchliches Intereſſe einzuhauchen verſtanden, ſo daß ſie ſich von der bengaliſchen Feſtbeleuchtungsſtimmung, die das Ganze nothwendigerweiſe beherrſchen muß, in wirkſamer Weiſe abheben. Was freilich den Dichter zu der ſtarken Abweichung von der hiſtoriſchen Wahrheit in der Geſtalt der Olympia Mancini bewogen hat, wüßten wir nicht zu ſagen. Er läßt nämlich die Mutter Eugen's von einem gedungenen Diener Frankreichs Jahre lang gefangen gehalten und über das Schickſal, namentlich über die Heldenlaufbahn ihres, wie ſie meint, im Kloſter begrabenen Sohnes völlig im Unklaren geblieben ſein, um ſie nun eben im Stücke nach der Schlacht bei Oudenarde in dem nahegelegenen Schloſſe zufällig mit ihm zuſammentreffen zu laſſen und uns den Helden des Tages zugleich als geliebten, wiedergefundenen Sohn, gleichſam in doppelter Verklärung, vorzuführen. Gelungener ſcheint uns die freilich ebenſo wenig hiſtoriſch gehaltene Figur des Joſef Wallner, eines alten Invaliden von Zentha, den der Dichter das berühmte Lied von Prinz Eugen während des Stückes vor unſern Augen vollenden läßt. Daß dabei aber die Mutter auch eine Rolle mitſpielen muß, indem ſie nämlich das bis zum letzten Augenblick nicht fertig gewordene Schlagwort des erſten Verſes: „der edle Ritter“ dem Dichter an die Hand gibt, iſt doch eine gar zu geſuchte Pointe.

Geſpielt wurde von den HH. Baumeiſter (Horak), Meixner (Wallner), Franz (Kaſtellau), Fr. Hebbel (Olympia) mit ſichtlicher Luſt. Auch Hr. Gabillon wußte die undankbare, etwas ſtiefmütterlich bedachte Rolle des Marquis Torcy mit Würde und Gefälligkeit durchzuführen. Ein ganz meiſterhaftes Charakterbild ſchuf Hr. Lewinsky in ſeinem Eugen. Schon die bis in's kleinſte Detail der Züge ſchlagend ähnliche Maske des kleinen Kapuziners dürfte dem Stück auch bei mehrfachen Wiederholungen ſein Publikum ſichern.

Die andere Novität, Julius Roſen's „Entweder — oder“, gehört ohne Zweifel zu den beſſeren Erzeugniſſen dieſes in letzterer Zeit ſo häufig genannten Bühnendichters. Die Grundlage des Stückes bildet ein ganz drolliger Einfall. Moriz, der lockere Sohn des Banquiers Strenge, iſt eben im Begriff, ſich mit der ſchönen Tochter des Eiſenbahndirektors Grimm zu verheirathen, als allerhand böſe Dinge über das frühere Leben des jungen Mannes ruchbar werden und ſein ganzes Glück zu vereiteln drohen. Da findet ſich ein alter Bekannter des Bedrängten, Robert Wille, ein und macht ihm das ſonderbare Anerbieten, alle Sünden, Liebſchaften und Schulden auf ſich nehmen zu wollen, bloß um dadurch in den der Welt unter Umſtänden recht angenehmen Geruch eines mauvais sujet zu gelangen und ſo die Ziele, nach denen er bisher vergebens geſtrebt, nämlich eine Oberingenieurſtelle und die Hand Luiſens, der Schweſter des leichtſinnigen Moriz, glücklich zu erreichen. Der Plan ſchlägt an. Wille, der ſeinen

Digitized by Google

projektiven Schwiegereltern und ihrer liebenswürdigen Kameradschaft bis dahin langweilig und unausstehlich war, gewinnt sich als vermeintliches mauvais sujet die Zuneigung der Einen und das Vertrauen der Andern, ja er schleicht sich sogar mir nichts dir nichts in das früher für ihn kolte Herz Luisens ein, da diese die Fiktion erkennt und ihrem Anbeter als reinen Opfermuth anrechnet, was doch eigentlich mehr Leichtsinn und Spekulationsgeist war.

Die Verwickelungen, durch welche der Dichter sich bis zu dem glücklichen Ende hindurchwindet, haben viele Aehnlichkeit mit denen des Benedix'schen „Vetter", und erheben sich auch nicht eigentlich über das Gebiet naiver Possenhaftigkeit, auf dem die Lorbeeren dieses beliebten deutschen Lustspieldichters zum größten Theil gewachsen sind. Wie die geschilderte Grundlage der Handlung, so sind auch manche Situationen stark auf Schrauben gestellt, und der Dialog frappirt oft mehr durch eine gewisse derbe Keckheit als durch eine wirklich künstlerisch gehandhabte Sprache. Immerhin besitzt das Rosen'sche Stück einen großen Vorzug vor so vielen deutschen Produkten gleicher Gattung: es ist unterhaltend, und erfreute sich deßhalb auch von Seiten des Publikums einer sehr beifälligen Aufnahme.

Auch daran haben übrigens die Darsteller ihren beträchtlichen Verdienstantheil. Die Damen Bandius (Emma) und Bognar (Luise) überboten sich an Liebenswürdigkeit und Feinheit der Charakteristik ihrer keineswegs leicht darstellbaren Rollen; besonders hervorzuheben ist die erste Begegnung Luisens mit Wille, der in Hrn. Baumeister ebenfalls einen überaus glücklichen Darsteller fand. Hr. Meixner outrirte stärker als gewöhnlich, was viel sagen will. Die Damen Hebbel und Koberwein sind, wie stets in solchen Lustspielrollen, ganz an ihrem Platz. Hr. F. Kierschner genügte.

Beide Dichter erfreuten sich lebhaften Hervorrufes, für welchen der Regisseur in ihrem Namen dankte.

Carltheater.

Am 14. Oktober zum ersten Male: „Prinz Eugen, der edle Ritter". Volksstück mit Gesang in 3 Aufzügen und 4 Bildern von Anton Langer. Musik vom Kapellmeister A. Storch.

G. Als wir des „edlen Ritters" Namen mit einem Volksstücke in Verbindung gebracht sahen, mußten wir erwarten, es werde dieser erhabene Geist, welcher mit dem Ruhme des größten Feldherrn-Genie's, das Oesterreich je besessen, zugleich den des bedeutendsten Staatsmannes und Mäzens seiner Zeit verbindet, den Krieger und Soldat in gleichem Maße verehrten, dem Volke, unter dessen Vorfahren er seine Lorbeeren gesammelt, in charakteristischen, die Phantasie bewältigenden Zügen vorgeführt werden. Wir könnten eben nicht sagen, daß wir in Hrn. Langer's „Prinz Eugen" viel von dem gefunden hätten. Er wird vielleicht als Einwand dagegen auf die vier Bilder seines Volksstückes hinweisen, von denen je eins die Aufgabe hat, verschiedene der oben angeführten Seiten des Helden vorzustellen. Unserer Ansicht nach dürfte das Meiste, was die Zuschauer aus diesem „Volksstücke" mit nach Hause nehmen, die neuerliche Ueberzeugung sein, daß — Frl. Gallmeyer und die HH. Treumann und Matras urkomische Leute sind; der gute Prinz selbst aber dürfte durch Hrn. Langer's Gemälde in ein popukäreres Licht gekommen sein, als ihm, wenn er noch lebte, angenehm wäre, und als sich mit der Achtung verträgt, welche Mit- und Nachwelt wahrhaft großen Männern schuldet. Wenn der Prinz es sich gefallen läßt, daß im Vorzimmer seines Zeltes bei Zentha sein Ordonanz-Feldwebel, um sich die Zeit zu vertreiben, seine Vierzeiligen heruntersingt und ein gemeiner Soldat seinen Liebeshandel austrägt, wobei der Prinz noch ganz eilfertig zu Hilfe kommt, so dürfte für ihn daraus wenig Besseres als der Ruf eines sonderbaren Kauzes die Wirkung sein, ein Ruf, um welchen sich kaum Hr. Langer dürfte beneiden lassen wollen. Wir finden darin nichts, als die Herablassung jener sogenannten „populären Kavaliere", welche durch ihre Familiaritäten mit Fiakern und Wäschermädeln berühmt werden. Welche Verdienste sich dagegen der Held durch die Schlacht bei Zentha nicht nur um Oesterreich, sondern um ganz Europa erworben, darüber bleiben wir durch Hrn. Langer vollkommen im Dunkel. Ebenso ersieht man wohl aus dem 3. „Bilde", daß Eugen bei den Wiener Bürgern viel galt, aber nicht recht, warum. Die durch den Hofkriegsrath über den Prinzen verhängte Verhaftung dagegen, die Hr. Langer gegen Arneth noch aufrecht erhält, möchten wir nicht anfechten, weil sie eine drastische Illustration der Zeitverhältnisse ist. Nur hätte dem Kaiser nicht die Widersinnigkeit in den Mund gelegt werden sollen, in einem Athem das Urtheil des Hofkriegsraths als gerecht anzuerkennen und zugleich den Prinzen für unschuldig zu erklären. Im Ganzen ist das Stück nichts weniger als ein Gelegenheitsstück zur Verherlichung des Helden, als was es doch beabsichtigt war, sondern eine Komödie,

die ſich zwiſchen Frl. Gallmeyer und den HH. Matras und Treumann abſpielt, und worin neben dem alten Koltſchitzki auch der „edle Ritter“ als Staffage hin- und hergeſchoben wird. Auf die Taktloſigkeit, die beliebten Cynismen des Gallmeyer-Styls und Anſpielungen auf die gegenſeitige Stellung zwiſchen Frl. Gallmeyer und der Direktion mit den Haaren herbeizuziehen, wollen wir nicht erſt weiter eingehen.

Hr. Fiſcher gab durch den Anſtand, womit er ſeinen Eugen ausſtattete, einen neuen Beweis für ſeine Verwendbarkeit. Das bereits mehrfach genannte Komiker-Kleeblatt überbot ſich gegenſeitig an Humor. Namentlich wirkte Hr. Matras außerordentlich durch den wohlpointirten Vortrag eines Kouplets, das zu den witzigſten gehört, die wir ſeit lange gehört, und welches jedenfalls der gelungenſte Theil des „Prinz Eugen“ iſt.

Joſefſtadt.

Den 14. October zum erſten Male: „Der Nonnenmüller.“ Volksſtück mit Geſang in drei Akten. Von Julius Findeiſen.

G. Wir müſſen von vorn herein gleich betonen, daß wir Hrn. Findeiſen nicht zu den dramatiſchen Dutzend-Volksſchriftſtellern zählen. In keinem ſeiner Produkte läßt ſich der achtungsvolle Ernſt verkennen, womit er ſich der Ausgeſtaltung ſeiner dramatiſchen Arbeiten unterzieht, und womit er den billigen Effekten bald mehr, bald weniger zweideutiger Art möglichſt aus dem Wege geht. Dieſer Ernſt nun, er läßt ſich auch im „Nonnenmüller“ nicht verkennen. Wir finden in dieſem den Faden der Handlung von Anfang bis zu Ende gleichmäßig fortgeſponnen, wir finden eine ganze Reihe ausgeprägter Charaktere, und auf einem derſelben hauptſächlich die Verwickelung gebaut, die auch in völlig ungezwungener Weiſe ihre Löſung findet. Aber trotz all dem kommt der Zuſchauer, wenn er auch nicht ganz kalt bleibt, doch nur in eine ſehr gelinde Wärme. Einmal iſt die Schüchternheit des Titelhelden auf die Spitze getrieben und überdies nicht in der Situation begründet. Die einfachen Naturen, unter denen er ſich bewegt, und zu denen das Schullehrerstöchterlein doch gehört, hätten ihm längſt ſein Geheimniß durch mehr als einen Zufall entlockt. Zwei andere Figuren, der Rittmeiſter und des Schullehrers Schweſter, haben allerdings den Vorzug der Lebenswahrheit für ſich; allein einmal ſind ſie faſt die einzigen Geſtalten, die ein wirkliches Intereſſe entlocken können, und andererſeits ſind eine ſelbſt bis zur ſcheinbaren Liebloſigkeit haushälteriſche Schweſter und ein alter Rittmeiſter, der jedermann beleidigen zu dürfen glaubt, für ſich aber alle mögliche Rückſicht fordert, denn doch zu wenig neue Geſtalten, um für das, was theilnahmslos läßt, völlig zu entſchädigen. Unter den Situationen thut ſich am meiſten durch ihre Wirkſamkeit hervor die Liebes-Erklärung des Müllers vor der Tante ſeiner Erkorenen, welche jene aus Mißverſtändniß auf ſich bezieht, und der Sermon, womit dem erhitzten Rittmeiſter der Kopf zurecht geſetzt wird. Recht unterhaltend iſt die Wirthshausſcene durch ihre typiſchen Figuren.

Der Verfaſſer wirkte ſelbſt als Rittmeiſter mit und pointirte deſſen Schroffheit auf das lebendigſte, ſo daß er ſich um dieſes jüngſte Kind ſeiner Muſe die umfaſſendſten Verdienſte ſammelte. Mit gleicher Anerkennung ſind Frl. Renner und Hr. Fürſt zu nennen, welche ſich, ſo viel an ihnen lag, bemühten, um die ihnen zugefallenen Figuren, jene ihre umſichtig verſtändige Altjungfer-Candidatin, dieſer ſeinen gutmüthigen Trottel möglichſt wirken zu laſſen. Aus Hrn. Jungwirth's Schulmeiſter war nicht viel zu machen. In dem Vertreter des Titelhelden, Hrn. Rott, lernten wir einen verſtändigen Schauſpieler kennen, der aber vergebens gegen die Mängel ſeiner Rolle ankämpfte. Recht geeignet für kleine Charakterrollen fanden wir Hrn. Kreuſer und Frl. Kirchhofer. Frl. Wengraf dagegen dürften die Grundbedingungen für ihr Fach: Empfindung und Leidenſchaft, fehlen. Es wollte uns nicht gelingen, ihr einen glücklichen Moment abzumerken.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Novitäten im königl. Schauſpiel. Die Oper. Hr. Dawiſon. „Graupen-Müller“). Während Oper und Ballet mit immer größerer Vorliebe behandelt werden und eine anerkennenswerthe Rührigkeit entfalten, bleibt dem Schauſpiel mehr denn je die Stellung eines verkommenen Stiefkindes am k. Theater. Aus dem ermüdenden Einerlei des Repertoirs, aus den ſpärlichen und wenig gut gewählten Novitäten ergibt ſich der thatſächliche Beweis, daß die k. Verwaltung das Schauſpiel faſt für einen verlorenen Poſten hält. Dieſe Anſicht bekräftigen leider wieder die zum erſten Male aufgeführten Stücke: „Guten Abend!“, dramatiſcher Scherz von Wilhelmine v. Hillern, geb. Birch, und „Der deutſche Feſttalender“, Luſtſpiel in fünf Akten von

O. Roquette. Man konnte der Tochter der Fr. Birch-Pfeiffer, wie dem auf anderen Gebieten talentvollen Verfasser alle gebührende Rücksicht widmen und doch ihre dramatischen Versuche, wie sie jetzt wenigstens vorliegen, ablehnen. Der „dramatische Scherz", stellenweise von sehr unzarter Natur, ist eine nach bekannten Mustern gearbeitete sich stets wiederholende Variation auf „Guten Abend!", Frl. Erhartt (Franziska) fand für ihre mannigfaltige Tonobstufung dieser beiden Worte recht freundliche Aufmunterung, das Publikum ließ sich aber auf diesen „Scherz" sehr wenig ein. „Der deutsche Festkolender" kündigt den guten Willen an, eine Schwachheit des Deutschen, bei all und jeder Gelegenheit Feste zu bereiten, Reden zu halten ꝛc., dem Spott zu überliefern. So glücklich die Idee ist und so manches Gute in der Ausführung derselben sich findet, der kritische Blick des Hrn. Roquette hätte längst die absolute Unmöglichkeit feststellen müssen, daß sein lyrisch-episches Talent nicht dazu geartet sei, — ein fünfaktiges Lustspiel schreiben zu können. Dieser wenigen Selbsterkenntniß hat es der Verfasser daher zuzuschreiben, daß das Publikum sich die undankbare Rolle zutheilte, ihm unzweideutig über den Werth seines künstlerischen und dramatischen Berufes die Augen zu öffnen. Die Mitwirkenden, vorzüglich Hr. Döring (Reinbeck), mühten sich ab, dem Verfasser ein Fest zu bereiten; das Lustspiel aber wird im Repertoir-Kolender wohl nicht roth angestrichen werden. Frl. Döllinger, ins alte Fach übergehend, mochte bereits einen leidlichen Versuch mit der Fadet in der „Grille". In der Oper ist das „erste Auftreten" des Frl. Orgeni als Amina in Bellini's „Nachtwandlerin" recht glücklich ausgefallen. Die Stimme, Koloratur und Piano ganz vorzüglich ausgebildet, besitzt gerade keine bedeutende Fülle, aber sie perlt dahin in sympathischem Wohllaut und einschmeichelndster Anmuth. An dieser Sängerin zeigt sich die treffliche Schule der Fr. Biardot in bestem Lichte. Hr. Wachtel wußte mit dem Elvino einen wohlverdienten Triumph zu erringen. Die französische Gesellschaft im k. Konzertsaale gab bereits sieben Vorstellungen, die mit Fleiß und Applomb dargestellt wurden. Der Beifall ist größer als der Besuch. Künstler oder Künstlerinnen von Bedeutung traten noch nicht auf. — In der Wilhelmstadt hat die zum ersten Male gegebene dreiaktige komische Oper: „Die Zauberlatze" von Albert Grisar einen guten Erfolg gewonnen, an dem vornehmlich Fr. Jauner-Krall (Feline) participirte. Die Uebrigen beeiferten sich um ein rundes Ensemble, doch litten die meisten Tonstücke dadurch, daß obgesungene Stimmen sie zur Geltung bringen sollten. Die Ausstattung war angemessen. Hr. Rud. Haase machte sich nach einmal als Knobbe („Maschinenbauer von Berlin") bemerklich, ehe er sich ganz hinter den Schenktisch der „kühlen Blonden" zurückzieht. Das Soisontheater ward am 1. Oktober geschlossen. Bei Wollersdorff eröffnete Hr. Dawison als „Hans Jürge" und in den „Unglücklichen" ein längeres Gastspiel, doch berechtigt bis jetzt der Besuch noch keineswegs zu so glänzenden Einnahmen, wie sie gemacht werden müssen, um 10,000 Thlr. Honorar zu zahlen. Das Ding mag auch seinen Haken haben. Augenblicklich ist Hr. Dawison durch Heiserkeit verhindert aufzutreten. Die bei Wollner zum ersten Male aufgeführte dreiaktige Posse Solingré's: „Gronpen-Müller" ist wiederum ein Conglomerat von Blödsinn und zusammengesuchten Witzen und Kalauern. Die Damen Schramm und Göthe, die HH. Helmerding, Neumann und Reusche spielten oft mit übertriebener Ausgelassenheit, um das Machwerk über Wasser zu halten und — es gelang. Der Wiederholungen werden unzählige folgen; sie sind wenigstens noch die besten Lockmittel für das Publikum, das sich so so gern betrügen läßt.

ϕ München. („Um die Krone". „Flatterfucht". F. Bodenstedt.) Auch auf der hiesigen Hofbühne ist am 10. Oktober als erste größere Novität dieses Winters das fünfaktige Intriguenspiel „Um die Krone" von G. zu Putlitz zur Aufführung gekommen. Das Publikum hatte sich dazu ziemlich zahlreich eingefunden und verfolgte die Handlung von Anfang bis zu Ende mit sichtlicher Aufmerksamkeit und Antheilnahme, jedoch ließ es sich auch nicht ein einziges Mal zu einer thätigen Beifallsäußerung fortreißen: denn der schwache Versuch einer solchen am Schluß des Stücks fand eine so geringe und laue Unterstützung, daß er das ablehnende Verhalten nur noch zweifelloser hervortreten ließ. Wir verstehen, daß wir diese überaus kühle Aufnahme im Vergleiche mit dem Beifall, den man schon weit werthloseren Produkten gezollt hat, nicht gerechtfertigt finden können, denn das Stück besitzt unstreitig in der Eigenthümlichkeit seines spannenden Hauptmotivs, in der nicht unglücklichen Zeichnung mehrerer interessanter historischer Persönlichkeiten, in der drastischen Wirkung einzelner Auftritte und in der überraschenden Lösung des unlösbar scheinenden Problems Eigenschaften, die wohl eine wärmere Anerkennung verdient hätten. Gleichwohl finden wir die Sache nicht unerklärlich; denn neben dem Anziehenden und Zusagenden bietet das Stück so viel Befremdendes, ja zum Widerspruche Reizendes, daß man eigentlich im Verlaufe desselben niemals über eine mit sich selbst im Streit befindliche, zwischen Wohlgefallen und Mißfallen schwankende Stimmung hinauskommt. Ganz besonders schien uns hiezu beizutragen, daß man eigentlich von vornherein an die Möglichkeit, daß Katharina den Fürsten Poniatowski den Verlust seiner Bette mit dem Tode büßen lassen sollte, nicht ernstlich zu glauben vermag und daher für alle ernst gehaltenen Konflikte nicht in jene wirklich beunruhigte Spannung hineinkommen kann, daß man aber andererseits auch über die scherzhaften Verwicklungen nicht mit vollem Herzen zu lachen vermag, theils weil sie mit den ernsten nicht auf gleicher Höhe stehen, theils weil sie mit den ernsten Fragen zu eng verflochten sind, welche ebenso wenig wie eine wirkliche Beängstigung eine völlig harmlose Heiterkeit aufkommen lassen. Die Darstellung war eine sehr runde und wohl ineinandergreifende. Die bedeutendste Leistung war ohne Frage die von Fr. Dohn-Honsmann in der Rolle der Fürstin Daschkoff, welche den liebenswürdig pikanten Charakter dieser geistreichen Intrigantin in allen wechselnden Lagen trefflich durchführte. Nebst ihr verdienen besonders Frl. Heinz als Katharina, Hr. Dohn als Orloff und Hr. Christen als Fürst Daschkoff hervorgehoben zu werden, obwohl die Erstgenannte einige Mühe hatte, uns in ihrer Persönlichkeit die nordische Kaiserin vor Augen zu stellen. Hr. Rohde als Poniatowski hatte einzelne sehr gute Momente; doch war sein Spiel nicht ganz frei von einer gewissen Manier. — Als eine Novität von kürzerem Umfange ward uns schon früher das

dreiaktige Lustspiel „Flottersucht“ nach Sardou von Förster vorgeführt. Dasselbe ist im Ganzen wie im Einzelnen durchaus nach der bekannten Schablone der französischen Ehestandskomödien zugeschnitten, bietet aber in diesem Rahmen viel Stoff zu jener oft an Unsinn grenzenden Heiterkeit, an der man heutzutage ganz besonderes Gefallen findet. Die Aufnahme war daher auch eine sehr animirte. Das Hauptverdienst gebührt den Darstellern, unter denen sich besonders Hr. Christen (Champignac), Fr. Dohn-Hausmann (Camille) und Hr. Räthling (Riverol) auszeichneten. — Schließlich fügen wir noch die erfreuliche Nachricht hinzu, daß F. Bodenstedt den Auftrag erhalten hat, eine Reihe klassischer Dramen neu und in möglichster Vollständigkeit und Vollkommenheit einzuüben. Möge dies Bestreben, der höheren Richtung des Drama's wieder zu der ihr gebührenden Würde zu verhelfen, mit dem besten Erfolge gekrönt werden!

Kleine Chronik.

Ein romanisirter „Don Carlos“. Im königlichen Theater zu Madrid wurde im Monat August Schiller's Trauerspiel: „Don Carlos“, nach der Uebersetzung des Don Guttarez zum ersten Male mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt, hatte sich aber sonderbare Zustutzungen gefallen lassen müssen. Pater Domingo und der Großinquisitor blieben von der Bühne gänzlich verbannt. Don Carlos führte Worte im Munde, die seiner klösterlichen Erziehung alle Ehre machen; Philipp II., den die Spanier so gern den Großen nennen, erscheint in der neuen Bearbeitung als ein großer Tugendheld. Die Anlage des Stückes ist derartig, daß Philipp II. alle Sympathien, Don Carlos hingegen den Unwillen der Gallerien auf sich zog.

Für die Ausschmückung des neuen Opernhauses in Paris sind bereits die Künstler bestimmt. Das große Foyer wird Boudry, den Salon rechts Borios, den linken Delounoy, das Stiegenhaus Pils, die Saalkuppel Leneveu und das Tanzfoyer Boulonge malen. Mit den Bildhauerarbeiten sind 22 Künstler beauftragt. Die Skulpturen und die Logenkaryatiden werden in weißem Marmor ausgeführt. Zu Bezug auf die Dekorationsentwürfe wird demnächst der Konkurs ausgeschrieben werden.

Lokales.

Konzert-Programme. Gesellschaft der Musikfreunde: Sechs Konzerte, am 12. November, 3. und 17. Dezember 1865, am 25. Februar, 11. März (Mittags) und 27. März 1866 (Chardienstag Abends), im großen Redoutensaal unter der Leitung des artistischen Direktors Hrn. Herbeck. Von größeren Tonwerken sind zur Aufführung bestimmt: Bach: „Gottes Zeit“, Kantate für Solo, Chor und Orchester; Beethoven: vollständige Musik zu „König Stephan“, Neunte Symphonie; Cherubini: Symphonie in D, (Manuskript neu); Gade: „Erlkönigs Töchterlein“, Ballade für Solo, Chor und Orchester; Lachner: Suite für Orchester (neu); Liszt: „Legende von der heiligen Elisabeth“, für Solo, Chor und Orchester (neu); Mendelssohn: „Elias“, Oratorium; Schubert: Symphonie in H-moll, (Manuskript, neu); Weber: Konzertstücke für Klavier und Orchester. — Philharmoniker: Acht Konzerte, am 5. und 19. November, 10. und 26. Dezember 1865, am 14. Januar, 18. Februar, 4. und 18. März 1866, Mittags im Operntheater unter der Leitung des Kapellmeisters Herrn Dessoff. Von größeren Tonwerken sind zur Aufführung bestimmt: Abert: „Columbus“, Symphonie (neu); Bach: „Passacaglio“, instrumentirt von Esser, Konzert für Streichinstrumente; Beethoven: Symphonien Nr. 2, 3 und 4, Ouvertüre zu „Koriolan“ und Op. 124, Klavierkonzert in G-dur; Cherubini: Marche solennelle; Gluck: Ouvertüre zu „Iphigenie“; Grimm: Suite in kanonischer Form (neu); Goldmark: Ouvertüre zu „Sakuntalo (neu); Händel: Wassermusik (neu); Haydn: Symphonie in G.; Hiller: Konzert-Ouvertüre (neu); Méhul: Ouvertüre zu „Uthal“; Mendelssohn: Ouvertüre zu „Ruy-Blas“, Klavier-Konzert in G-moll; Mozart: Symphonie in G-moll; Reineke: Symphonie in A. (neu); Schubert: Duo Op. 140 für großes Orchester bearbeitet von Joachim (neu); Ouvertüre zu „Fierrobras“, Entre-Actes zu „Rosamunde“; Schumann: Symphonie in D-moll; Vogler: Ouvertüre zu „Somori“; Viotti: Violin-Konzert in A-moll. — Quartett Hellmesberger: acht Productionen am 12. und 26. November, 3. und 17. Dezember 1865, am 14., 21., 28. Januar und 4. Februar 1866 Nachmittags 5 Uhr im Saale der Musikfreunde. Zur Aufführung sind bestimmt: Bach: Konzert für Piano, Flöte, Violin und Begleitung. Konzert in C-dur für zwei Piano mit Begleitung; Beethoven: Quartette Op: 18 F-dur, Op: 59 C-dur, Op: 74 Es-dur, Op: 127 Es-dur, Op: 130 B-dur, Op: 135 F-dur, Quintett C-dur, Piano-Trio D-dur, Hager: Quintett (Manuskript neu); Haydn: Quartette B-dur, G-moll; Mendelssohn: Quartett E-moll; Mozart: Quartett A-dur; Preyer: Quartett (Manuskript neu); Rubinsteln: Piano-Quartett (neu); Schuber: Quintett C-dur, Piano-Trio, B-dur; Schumann: Quartett F-dur, Piano-Trio F-dur; Spohr: Quintett G-dur; — Quartett Laub: acht Produktionen am 9., 16. und 30. November, 7., 14. und 28. Dezember 1865, und 4. und 11. Jänner 1866, Abends im Saale der Musikfreunde. Zur Aufführung sind bestimmt: Bach: Klavier-Violin Sonate; Beethoven-Sonate in A. für Klavier und Violin, Quartette Op: 18 B-dur und Op: 135, Quintett Es-dur und Septett Es-dur; Haydn: vier Quartette; Mendelssohn: Quartett D-dur; Mozart: Streich-Trio, Quintett C-dur; Richter: Quartett (neu); Rubinsteln: Sonate für Klavier und Violine A-moll; Spohr: Quartett E-moll. Doppel-Quartett D-moll; Volkmann: Quartett E-moll; (neu).

Briefkasten der Redaktion. 13.—20. Oktober: ♂ in Berlin Benützt — ?? in Karlsruhe H. B. in Frankfurt a. M.: Erhalten. — O. P. in Leipzig: Wird nächstens brieflich beantwortet. — ♂ in Berlin Nach unserer wiederholten Berechnung richtig

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 43. Elfter Jahrgang.

Recenſionen
und Mittheilungen über
Theater und Muſik.

Wien. 28. Oktober. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das Madrigal. Von Auguſt Schmidt (Fortſetzung) — Sebaſtian Bach. Von Karl v. Bruck (Schluß). — Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe. III — Ein Frankfurter Künſtler — Wiener Theaterbericht. Joſefſtadt („Oeſterreichers Rheinfahrt") — Korreſpondenz-Nachrichten (Frankfurt a. M., Stuttgart) — Lokales

Das Madrigal.

Von Auguſt Schmidt.

(Fortſetzung).

Die Geneſis der Madrigale iſt eine der merkwürdigſten, welche die Geſchichte der Muſik aufzuweiſen hat. Das Madrigal, in Italien entſtanden, wurde dort bald ein Gemeingut aller muſikaliſchen Kreiſe, breitete ſich ſchnell beinahe über ganz Europa aus und beherrſchte den muſikaliſchen Geſchmack länger als 100 Jahre, und zwar in ſo ausſchließender Weiſe, daß ſelbſt die berühmteſten Komponiſten jener Periode nach dem Ruhm eines beliebten Madrigaliſten geizten. Die zahlloſe Menge kleiner Geiſter ungerechnet, welche ſich in dieſer Kunſtform mit mehr oder weniger Glück verſuchten, bewahren die Muſikalienſammlungen und Archive Tauſende von Madrigalen, welche in dieſer Epoche im Druck erſchienen ſind, und es iſt bei den koſtſpieligen Auflagen in damaliger Zeit anzunehmen, daß nur ein kleiner Theil davon bis auf unſere Tage gekommen iſt. Die Madrigale erhielten ſich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts auf der Höhe allgemeiner Beliebtheit, und wurden auch noch, als ſchon die Oper auf der Bühne feſten Fuß faßte und die mehrerwähnten Kammerduette und Terzette und ſelbſt die Kammer-Kantaten ſich allmählich Bahn gebrochen hatten, noch immer vom muſikaliſchen Publikum gerne gehört. Noch gegen das Jahr 1700 und ſogar noch ſpäter war es von den beſten Meiſtern, die nunmehr darin die größte Kunſt des Kontrapunktes zu entwickeln ſuchten, als von einem Legrenzi, Peſcetti, Lotti, Marcello, Clari, Scarlatti und Anderen erneuert in Aufnahme gebracht worden.

Als Erfinder des Madrigals wird beinahe in allen Geſchichtswerken übereinſtimmend der Begründer der venetianiſchen Schule, der Niederländer Hadrian Willaert, ein Zeitgenoſſe und Landsmann *) Josquin de Prés, (der berühmteſte Schüler Ockeghem's, des Stifters der fruchtbaren niederländiſchen Schule) des Erfinders des Canons genannt, **) der um das Jahr 1530 zuerſt ein Madrigal veröffentlichte. Ohne darauf Rückſicht zu nehmen, daß ſchon Dante einen Komponiſten Caſella erwähnt, der im 14. Jahrhunderte die Madrigale des Lemmo aus Piſtoja in Muſik geſetzt, was Viele veranlaßte, den Urſprung der muſikaliſchen Madrigale ſogar bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts zurückzudatiren, während dies doch nur das hohe Alter der poetiſchen Madrigale beweiſt, keineswegs aber dafür Gewähr leiſtet, daß die muſikaliſche Interpretation derſelben damals ſchon in jene Form gebracht war, die ſpäter das Madrigal in der Muſik beſonders charakteriſirte, kann dieſe muſikaliſche Deduktion dennoch nicht als unumſtößliches Axiom unbedingt angenommen werden,

*) Neuere Forſchungen haben herausgeſtellt, daß Josquin de Prés (Jodocus Pratenſis) eigentlich kein Niederländer, ſondern ein Vermandais, höchſt wahrſcheinlich aus der Stadt St. Quentin in der Picardie abſtammte.

**) Von ihm ſagt Martin Luther: „Er iſt der Noten Meiſter. Sie habens müſſen machen, wie er wollte, die andern Singmeiſter müſſen machen, wie es die Noten wollen".

indem ein Tonſtück von einem Sänger der päpſtlichen Kapelle, dem Florentiner Konſtantius Feſta, einem der älteſten Kontrapunktiſten, aufgefunden wurde, welches derſelbe im Jahre 1510, alſo zwanzig Jahre früher komponirte, als Willaert ſein Madrigal veröffentlichte, und das zugleich mit der ausdrücklichen Bezeichnung des Komponiſten auch alle Merkmale dieſer Kunſtform unleugbar an ſich trägt. Durch die Veröffentlichung dieſes Tonſtückes von dem Engländer Pearſel, der auch die Garantie der Authentizität zu übernehmen hat, werden die diesfälligen Beſtimmungen der älteren Geſchichtsforſcher bedeutend alterirt, und es erſcheint demnach die Kompoſition des Konſtantius Feſta vor der Hand als das älteſte bekannte Madrigal. Wird auch dadurch das Verdienſt Willaert's als Erfinders dieſer Kunſtform jedenfalls in Frage geſtellt, ſo muß ihm doch das kaum geringere Verdienſt vindizirt werden, dieſer Kunſtform durch ſeinen Einfluß als Begründer der venetianiſchen Schule, ſo wie auch durch ſeinen berühmten Namen in der Muſikwelt Eingang und Anſehen verſchafft und ihr zur Anerkennung in Italien zu einer Zeit verholfen zu haben, wo die niederländiſchen Meiſter zu den gehaltloſeſten, ja ſelbſt trivialſten Dichtungen den ſtrengen Kirchenſtyl bei ihren muſikaliſchen Kompoſitionen in Anwendung brachten. Willaert, im Jahre 1527 nach Venedig als Kapellmeiſter berufen, zählte viele Komponiſten zu ſeinen Schülern, welche die Kunſtgeſchichte mit Auszeichnung nennt, darunter beſonders Cyprian de Rore, ſeinen Nachfolger als Kapellmeiſter zu San Mario, Coſtanzo Porta und Zarlino Giuſeppe, welche als beliebte Madrigaliſten glänzten. Er ſtarb im Jahre 1550, nach Andern 1563, nachdem er eine große Zahl von Madrigalen hinterlaſſen, von welchen ein Theil in der von einem ſeiner Schüler veranlaßten Ausgabe im Jahre 1559 unter dem Titel: „Nuova musica in Ferrara“ im Druck erſchienen ſind.

Nach Willaert, wohl auch mit ihm zugleich, glänzte als Madrigaliſt Jakob Arcadett, ein Niederländer und Schüler Josquin de Prés'. Er blühte um die Zeit 1530—1575 und wurde auch von Vielen für den Erfinder des Madrigals angeſehen, eine Ehre, die ihm offenbar in Anbetracht ſeiner Fruchtbarkeit in dieſer Richtung zu Theil wurde, und wahrſcheinlich auch in der Beliebtheit ſeiner Madrigale ihren Grund haben mochte. In Venedig allein erſchienen von ihm vier Bücher Madrigale, welche mehr als 100 Tonſtücke dieſer Gattung umfaſſen.

So wie die venetianiſche Schule in 3 Perioden zerfällt, und ſich von Willaert, ihrem Begründer, bis zur zweiten Periode, welche Giovanni Gabrielli repräſentirt, ſchon bedeutend vervollkommnet hatte, bei der 3. Periode aber unter Claudio Monteverde und ſeinen Nachfolgern Caldara, Lotti und Marcello ihren Gipfelpunkt erreichte, in gleicher Weiſe iſt jene Entwicklung auch in der Kunſtform der Madrigale erkennbar. Nach und nach wurde das Gefühl für dramatiſche Effekte angebahnt, indem man ſich dem Geiſte der Textworte beugte. Der Rhythmus, der wie in der Architektur die Symmetrie, in der Tonkunſt die Formſchönheit bedingt, wurde reicher an Abwechslung, die Neigung zu Modulationen machte ſich nicht allein durch einfache chromatiſche Verſetzungszeichen, ſondern auch durch überraſchende Uebergänge vortheilhaft bemerkbar, kurz die Grenzen der Form erweiterten ſich, gleichwie die Idee ſich immer freier und kühner entfaltete.

Während Willaert den Gebrauch großer, in 2—3 Chöre eingetheilter Vokalmeſſen zu 4—5 Stimmen einführte, welche einander gleichſam antwortend, eine bis dahin ungekannte Wirkung erzielten und ſchon eine Vorahnung des dramatiſchen Effektes erkennen ließen, bemühte ſich ſein Nachfolger Cyprian de Rore — die ekſtatiſche Verehrung der Italiener legte ihm das Epitheton „il divino“ bei — in ſeinen Madrigalen zu 5, 6 und 8 Stimmen dem Sylbenwerthe der Textworte genau Rechnung zu tragen, die alten Tonarten des Kirchen-Chorals durch chromatiſche Verſetzungszeichen zu beleben und ein bis dahin unbekanntes Streben zu Gunſten des Kolorits und des ſittlichen Ausdruckes der Gefühle zu bethätigen.

Claudio Merula, ein gewandter Komponiſt und berühmter Organiſt, der erſte, welcher das komiſche Element zum muſikaliſchen Ausdrucke brachte, indem er kleine Sätze, ſogenannte „Capriccio's“, von komiſchem Charakter komponirte, die ſich allgemeine Beliebtheit erwarben, vor Allen aber Andrea Gabrielli befruchteten die Ueberlieferungen Willaert's und Cyprian de Rore's und verliehen dem Madrigal den Charakter der Mannigfaltigkeit und der dramatiſchen Wirkung. — Giovanni Gabrielli, ein Neffe des Vorgenannten, bekannt durch die Herausgabe der Madrigal-Sammlung ſeines Oheims, ſchmückte das

Digitized by Google

Madrigal noch mit einem neuen Reiz, nämlich durch die in seinen Kompositionen in die Chormassen eingestreuten Solostellen der Chorführer und ahmte in dieser Beziehung die Chöre der antiken Tragödie nach.

Nebenbei gesagt, gebührt diesem Komponisten auch noch das besondere Verdienst, die Instrumentalmusik zu einer selbständigen Bedeutung erhoben zu haben. Seine Symphoniae sacræ sind höchst interessante Belege für ein großes Erfindungstalent und für seine ausgebreiteten Kenntnisse im Tonsatze.

Wie früher angedeutet wurde, fand auch das humoristische Element im Madrigale seine Vertretung und dasselbe war mitunter bestimmt, durch komische Effekte drastisch auf den Zuhörer zu wirken. Diese Komik, allerdings sehr verschieden von den Begriffen, welche ihr die Gegenwart unterstellt, ging aus der Geschmacksrichtung damaliger Zeit hervor und stand in der engsten Beziehung zu ihrem Kulturzustande. Unter den Komponisten jener Periode, welche in dieser Richtung sich bei ihren Zeitgenossen einen bedeutenden Ruf verschafften, nahm außer Giovanni Croce, genannt Chiozzato, Kapellmeister der Republik Venedig 1603—1609, noch Orazio Vecchi — wohl zu unterscheiden von Orfeo Vecchi, dem Kirchenkomponisten und Kapellmeister an der Kirche St. Maria de ia Scala in Mailand, gestorben 1613 — einen sehr bedeutenden Rang ein. In seiner „Comedia armonica“, welche unter dem sonderbaren Titel „L'antiparnasso“ *) am Hofe zu Modena im Jahre 1597 aufgeführt wurde, entwickelte er einen nach damaligen Begriffen hohen Grad von Humor und Komik. Diese Comedia armonica war aber nichts weniger als eine komische Oper oder Operette, ja man würde ihren Werth weit überschätzen, wollte man sie unter die musikalischen Fareen späterer Zeit rangiren; dieselbe, noch nicht angehaucht von dem Geiste musikalisch-dramatischer Belebung, war durch weiter nichts als durch eine Reihe einzelner durch die Worte des Textes mit einander verbundener fünfstimmiger Madrigale repräsentirt. Es ist diese Komposition vielleicht eine der interessantesten Kuriositäten, welche die Musikgeschichte damaliger Zeit aufbewahrt hat. Obgleich im gemischten Syle gehalten und reich ausgestattet mit kontrapunktischen Effekten, findet sich in dieser Madrigalen-Kollektion Manches, das vom musikalisch-charakteristischen Standpunkte aus nicht leicht zu verantworten sein dürfte. Uebrigens liefert dieses komische Musikstück, das für geeignet gehalten wurde, an dem modenesischen Hofe aufgeführt zu werden, einen Maßstab zur Beurtheilung der Sitten und des Grades ästhetischer Bildung der höchsten gesellschaftlichen Kreise jener Zeit. *)

Die 2. Periode, welche die Komponisten von beiläufig 1560 bis zum Schluße des 16. Jahrhunderts umfaßt, steht gegen die frühere nicht zurück, und es finden sich Namen in derselben, welche in der Musikgeschichte einen guten Klang haben, nämlich außer dem obengenannten Giovanni Gabrielli und dem früher erwähnten Gastoldi, der Neapolitaner Gesualdo Principe di Venosa, ein Kunstdilettant, welcher sehr viele Madrigale schrieb, die von einer seltenen Lebhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes erfüllt sind. Er gab sechs Bücher fünfstimmiger und ein Buch sechsstimmiger Madrigale heraus, die sogar mehrere Auflagen erlebten. Ferner der berühmte Madrigalist Lucca Marenzo, ein Schüler Giov. Contini's, welchen seine Landsleute begeistert „il più dolce cigno“ oder „il cigno più suave dell' Italia“ nannten, und endlich die beiden größten Meister dieser Epoche und des 16. Jahrhunderts überhaupt: Pierluigi Palestrina (geboren 1524, gestorben zu Rom 1594) und Orlando Lasso **) ein Niederländer (geboren 1520, gestorben 1594) mit seinem Lieblingsschüler Philippus de Monte, ein fruchtbarer Madrigalist.

Obgleich das Madrigal, wie früher bemerkt, durch die Bearbeitung eines frei erfundenen Motivs sich wesentlich von den eigentlichen Kirchentonstücken damaliger Zeit unterschied, welche zur Basis ihres

*) Das ganze Wert in Partitur mit dem Facsimile der Holzschnitte, ein unicum befindet sich in der k. k. Hofbibliothek und ist eine der kostbarsten Seltenheiten der an interessanten älteren Tonwerken so reichen Sammlung des berühmten Musikgelehrten und Geschichtsforschers R. G. Kiesewetter.

*) Orazio Vecchi, in Modena geboren, starb in Mailand am 10. Februar 1605 im 54. Lebensjahre.

**) Derselbe war Kapellmeister am bayrischen Hofe. Der Herzog ließ ihm aus Verehrung seines großen Talentes ein Monument errichten und darauf die merkwürdigen Worte setzen:

Hic ille Lassus, lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia“.

harmoniſchen Aufbaues in der Regel entweder ein der Liturgie entnommenes Thema benützten, oder bei der damals hereinbrechenden Korruption der Kirchenmuſik mitunter ſogar die profanſten Motive zu dieſem Zwecke verwendeten; ſo war dies doch kein Hinderniß, daß das Madrigal, nachdem es die Kammermuſik vollkommen beherrſchte, ſeinen Einfluß an der Bühne und im Konzertſaale geltend machte, zuletzt ſich nicht auch Bahn gebrochen hätte zu den geheiligten Räumen der Kirche.

Schon in der erſten Periode ſeines Beſtehens weiſen die derartigen Sammlungen geiſtliche Madrigale auf, die ſich in der Anlage und Form von den weltlichen wenig unterſcheiden, da ſogar die Worte des Textes, der immer eine religiöſe Betrachtung zum Gegenſtande hat, in italieniſcher, nur ausnahmsweiſe in der Kirchenſprache (der lateiniſchen) verfaßt waren.

Der Unterſchied in der charakteriſtiſchen Auffaſſung und in der künſtleriſchen Behandlung der geiſtlichen gegenüber den weltlichen Madrigalen erhält erſt durch Paleſtrina eine ſchärfere Begrenzung; ſeine Kompoſitionen in dieſer Richtung ſtehen daher nicht nur als Muſterbilder über allen andern, ſie verſchaffen auch dem Gründer des „Stile alla Palestrina“ das unbeſtrittene Anrecht auf das Verdienſt des Schöpfers der eigentlichen geiſtlichen Madrigale.

Die mächtige Wirkung, welche dieſen Kompoſitionen zugeſtanden werden muß, beruht jedoch keineswegs auf der Erfindung von anſprechenden Melodien, welche die religiöſen Gefühle verſinnlichen, denn die Melodie nach unſeren Begriffen war ihm ja fremd; auch nicht im düſteren Kolorite ſeiner Tongemälde, um dadurch die heiligen Schauer eines gotterfüllten Gemüthes recht anſchaulich zu machen, lag der Schwerpunkt des Effektes, denn ſeine geiſtliche Muſik dient jener echten kindlichen Frömmigkeit zum Ausdruck, die in der Freudigkeit der Seele ſich ausſpricht, ſie lag einzig nur in dem Farbenſpiele dynamiſcher Abwechslung, die ſeinen Chören die oft gerühmte unwiderſtehliche Anmuth verſchaffte. Paleſtrina hat es nie Keiner vor ihm und nur Wenige nach ihm verſtanden, eine tiefe, ergreifende Wirkung auf die gläubige Gemeinde dadurch hervorzubringen, daß er mit beſonderer Rückſicht auf die akuſtiſchen Verhältniſſe der weithallenden Kirchenräume die Kraft des Chorgeſanges nicht durch Verſchmelzen der Uebergänge durch kleine Zwiſchennoten zu brechen, ſondern durch das Austönen getragener Akkorde noch zu erhöhen bemüht war. Es ſpricht ſich darin eine tiefe Kenntniß der Effekte aus, die beſonders in der von ihm häufig angewandten kanoniſchen Form, in welcher ſich die Stimmen gleichſam kryſtalliſirend dem Ganzen anſchließen, den Hörer ergreifen und ihn zur Andacht ſtimmen.

(Schluß folgt.)

Sebaſtian Bach.

1. Johann Sebaſtian Bach. Von C. H. Bitter. — Zwei Bände im Verlage von Ferdinand Schneider in Berlin.
2. J. S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. I.—XIII. Band.

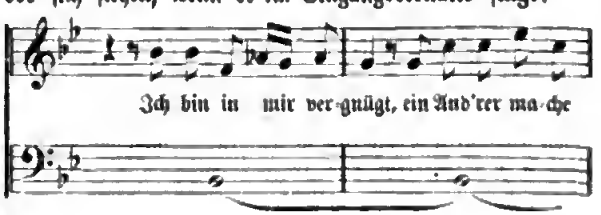
Von **Karl v. Bruyck.**

II.

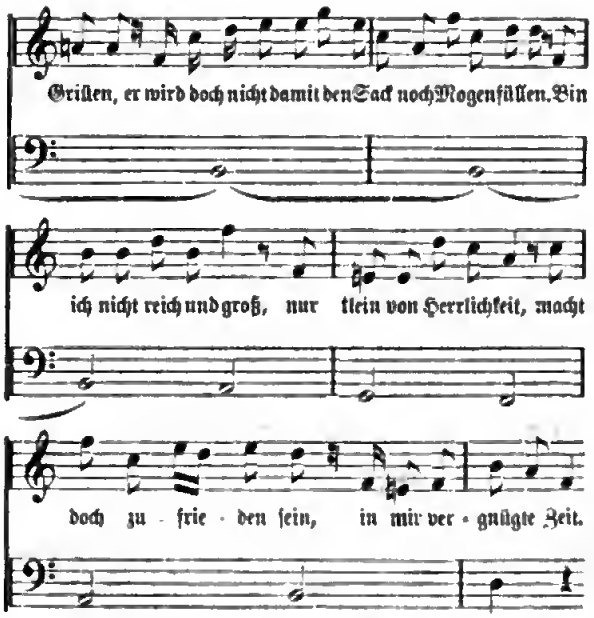
(Schluß.)

Die drei nächſtfolgenden kleinen Kantaten ſind nur für eine Soloſtimme geſchrieben, und zwar die 2. und 4. für Sopran, die 3., die überhaupt nur aus zwei Arien auf zehn Partiturſeiten beſteht, für Baß. Letztere, ausnahmsweiſe nach einem italieniſchen Text geſchrieben, iſt unbedeutend: zwei ziemlich ſteife, trockene Arien. Viel größeren, obwohl verhältnißmäßig doch auch nicht hervorragenden Werth beſitzt die Kantate: „Weichet nicht, betrübte Schatten“, welche aus fünf Geſangsnummern mit eingeſtreuten Recitativen beſteht. Durch große Schönheit zeichnet ſich in ſeiner ſtimmungsvollen Haltung das Eingangs-Adagio aus, durch beſondere Naivetät die D-dur-Arie.

Als ein ſehr liebenswürdiges Stück ſtellt ſich uns die kleine Kantate: „von der Vergnügſamkeit“ dar, in welcher Bach dieſer ſtillen, glücklichen Tugend Lob und Preis ſingt. Wer des großen Meiſters ſo höchſt ſchlichten, beſcheidenen Sinn, wie er ſich in ſeinem Leben ausdrückt, kennt, der ſieht ihn ſelbſt in eigenſter Perſon vor ſich ſtehen, wenn er im Eingangsrecitativ ſingt:



Digitized by Google



Die Kantate besteht aus vier großen Arien und ebensoviel breit ausgesponnenen Recitativen. Durch ganz besonderen Reiz thun sich die beiden ersten Arien hervor, während die beiden letzten bei vieler Schönheit doch allzugedehnt erscheinen.

Ein seltsames Stück ist, so weit es den Text angeht, das letzte dieses Bandes, welches den Titel führt: „Der zufriedengestellte Aeolus", aber eigentlich heißen müßte: Der zufriedengestellte August Müller, oder auch: Der begütigte Aeolus. Aus dem Vorwort entnehmen wir, daß dieses Stück ein Gelegenheitswerk war, 1725 komponirt zu Ehren eines gewissen Dr. August Müller, eines Zeitgenossen Bach's und damals geschätzten Lehrers der Philosophie an der Universität zu Leipzig.

Der Text stellt vor, wie Aeolus am Ende des Sommers im Begriffe steht, seine bisher in Banden gehaltenen Weltdiener, die Winde zu entfesseln, um sie zu Unheil und Verderben auszusenden. Er hat es nicht übel vor, denn er ruft ihnen, den sich schon in der Tiefe (wo sie eingesperrt gedacht wurden) Empörenden zu:

Ich gab euch Macht,
Vom Abend bis zum Morgen,
Vom Mittag bis zur Mitternacht
Mit eurem Wunsch zu nahen,
Die Blumen, Blätter, Klee,
Mit Kälte Frost und Schnee
Entsetzlich anzublasen.
Ich gab euch Macht,
Die Cedern umzuschmeißen
Und Berggipfel aufzureißen.
Ich gab euch Macht,
Die ungestümen Meeresfluthen
Durch euren Nachdruck zu erhöh'n
Daß das Gestirn wird vermuthen,

Ihr Feuer soll durch euch verlöschend untergeh'n. Da tritt Zephyrus auf und beklagt in einer beweglichen Arie, daß ihn diese rauhen, rohen, wilden Gesellen verdrängen sollen. Auch Pomona erscheint und schmeichelt dem Aeolus:

Können nicht die rothen Wangen,
Womit meine Früchte prangen,
Dein ergrimmtes Herze fangen?

Endlich gesellt sich noch die Göttin der Weisheit, Pallas Athene, zu jenen beiden und vereinigt ihre Bitten mit ihnen. Aber Aeolus scheint widerstehen zu wollen und wendet sich an Pallas mit der Frage: „So sage mir, warum denn dir besonders dieser Tag so theuer, so werth und heilig fällt?" Und Pallas antwortet:

Mein Müller, mein August,
Der Pierinnen Freud und Lust,
Und mein geliebter Sohn
Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeiht.

Aeolus ist ganz erstaunt (der Ruhm dieses Philosophen muß ihm bisher unbekannt gewesen sein) und ruft aus: „Dein Müller! dein August!" Dann wiederholt er die obigen Verse in der Fragestellung und fügt hinzu:

Wohlan! ich lasse mich bezwingen,
Euer Wunsch soll euch gelingen.

Das nimmt sich nun freilich sehr komisch aus und der Dr. philosophiae August Müller taucht hier zwischen Aeolus, Zephyrus und Pomona als eine fast noch exotischere Erscheinung auf, wie Pallas Athene in den „Ruinen von Athen" vor den Mauern von Pest.

Aeolus ertheilt hierauf in einer brillanten Trompeten-Arie den bereits anstürmenden Winden den Befehl zum Rückzug:

Zurücke, geflügelte Winde,
Besänftiget euch.

Zephyrus und Pomona drücken, erst in einem Recitativ, dann in einem Duett ihre Freude über den großmüthigen Entschluß des „begütigten" Aeolus aus. Und der Chor stimmt dann an fein:

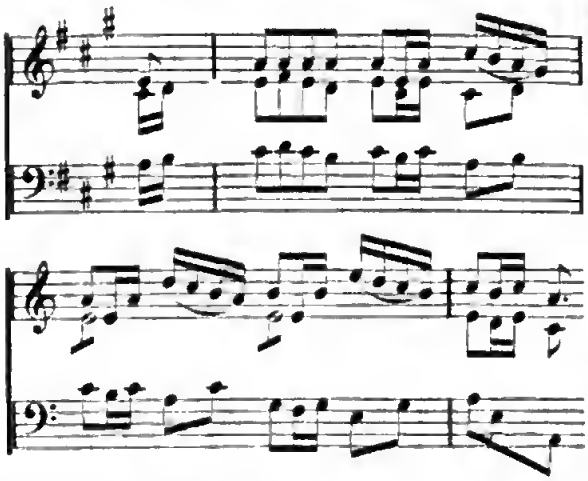
„Vivat! vivat August,
Sei beglückt, gelehrter Mann!

Dein Vergnügen müſſe blühen,
Daß dein Lehren, dein Bemühen
Möge ſolche Pflanzen ziehen,
Womit ein Land ſich einſtens ſchmücken kann".

So wenig nun der Text dieſes wunderlichen kleinen Dramas von dramatiſchem Gehalt, wenn auch nur in kleinſtem Maßſtabe erfüllt iſt, ſo wenig kann man ſolchen der Muſik nachrühmen, da hier Pomona, Pallas und Zephyrus bei weitem ſich nicht als ſo individuelle, ſcharf ausgeprägte Geſtalten darſtellen, als dieß in dem vorher angezeigten Drama bei Phoebus und Pan, Tmolus und Midas in der That der Fall iſt. Als Ganzes kann daher dieſes Stück bei weitem den Eindruck nicht machen, wie jenes, da man ſich ſchon über die Inkongruenz des Textes gewaltſam hinausſetzen muß. Gleichwol aber hat dieſes Werk einzelne muſikaliſche Partien aufzuweiſen, welche es mit jenem anderen, ſeinem Rivalen, gar wohl aufnehmen, ja es noch überbieten. Das iſt zunächſt und vor allem der Chor der Winde, mit welchem das Stück eröffnet, nach Inhalt, Ton und Stimmung dem Eingangschor jenes anderen Dramas nahe genug verwandt, aber noch gewaltiger und mit einer ganz erſtaunlichen ſinnlichen Energie behandelt. Dann das prachtvolle Recitativ des Aeolus, in welchem er ſeinen Sturmbefehl ertheilt. Hierauf eine allerliebſte Arie des Aeolus, in welcher er ſeine Zerſtörungsfreude kund gibt:

Wie will ich luſtig lachen,
Wenn alles durcheinander geht.

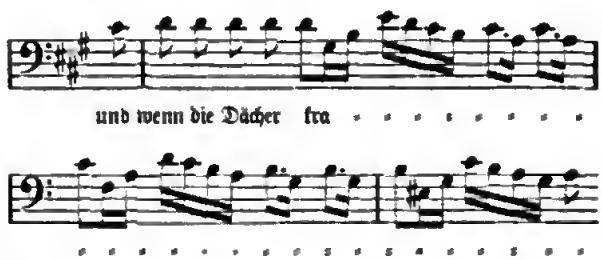
Wir ſetzen den Anfang der Arie her:



Dieſelbe Figuralmelodie ſtimmt dann ſpäter den Geſang an, (Baß), dem ſie doch offenbar lange nicht ſo wohl anſteht, wie den Inſtrumenten. In den Geſangsfigurationen dieſer Arie würden auch wir die Schere gebrauchen, und Manches in die Inſtrumente verlegen, was Bach der Singſtimme zutheilt. So z. B. auch in der folgenden Stelle, welche zugleich als ein abermaliges eklatantes Beiſpiel Bach'ſcher Tonmalerei hier ſtehen mag. Es heißt im Text:

„Wenn ſelbſt der Fels nicht ſicher ſteht,
Und wenn die Dächer krachen,
So will ich luſtig lachen".

Dieſes „Krachen der Dächer" drückt Bach ſo aus:



Wir finden die Malerei in den beiden letzten Vierteln des zweiten und dritten Taktes ganz vortrefflich und unbedenklich, nur für die Singſtimme will ſie ſich nicht ſchicken, wir würden ſie deßhalb in's Orcheſter verlegen und die Singſtimme beide Male die Paſſage mit zwei Achtelſchlägen abbrechen laſſen. Insbeſondere verdient noch der treffliche, leben- und kraftvolle, in der Inſtrumentation, im Alterniren des Chores und Orcheſters meiſterhaft behandelte Schlußchor hervorgehoben zu werden.

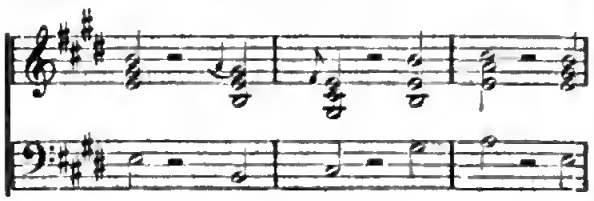
In ſeiner Totalität möchten wir nun wohl dieſes „Drama" nicht wie das andere zur Aufführung empfehlen, dagegen ſollten ſich zum mindeſten der Eingangs- und Schlußchor (letzterer mit geändertem Texte) dem Repertoir jedes Konzertinſtitutes einverleibt finden. Wie ſtumpf müßte ein Publikum ſein, auf welches ſolche Stücke keine oder auch nur eine geringe Wirkung ausüben würden.

Der zwölfte Band führt uns aus der Sphäre der „realen Außenwelt wieder in die mehr transcendentalen Regionen der Innenwelt". Die erſte Abtheilung desſelben enthält die „Johannes-Paſſion", über welche wir ebenfalls in dieſen Blättern ſchon zu ſprechen Gelegenheit hatten, und die wir daher von dieſem Bericht ausſchließen. In der zweiten Abtheilung finden wir wieder die Kantaten fortgeſetzt, und zwar ausſchließlich ſolche, welche Bach allein für Soloſtimmen geſchrieben hat, wie wir deren ſchon mehreren in den früheren Bänden begegneten. Es ſind zwei Kantaten für Sopran, zwei für Alt, eine für Tenor, eine für Baß, drei für

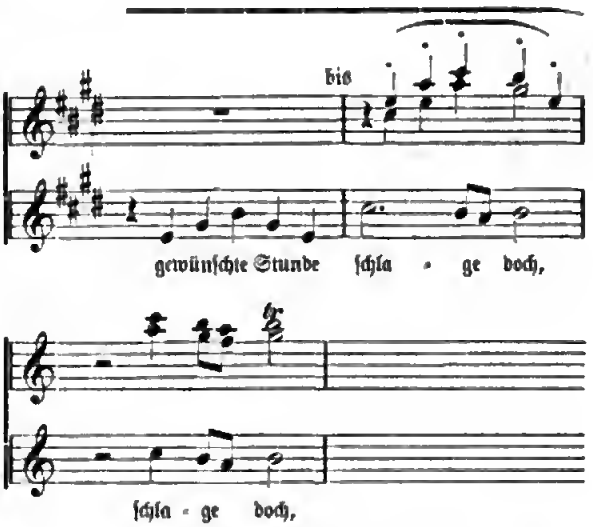
Sopran und Baß, endlich eine für Alt, Tenor und Baß. Hr. Rust in seinem Vorworte rühmt von ihnen: „Auf dem gesammten Gebiet der Vokalmusik stehen sie in ihrer Art einzig und unvergleichlich da. Sie sind Meisterwerke höchsten Inhaltes, der mannigfaltigsten, vollendetsten Formen". Und auf die eine Hälfte dieser Werke, nämlich die 53., 54., 55., 56. und 57. Kantate möchten auch wir so hohen Ruhm ausdehnen. In geringerem Glanze scheinen uns — schöne und treffliche Einzelheiten immer ausgenommen — die beiden ersten und die drei letzten zu leuchten. Als ein wahres Unicum erscheint die 53. Kantate. Sie ist komponirt auf den Text:

Schlage doch, gewünschte Stunde,
Brich doch an, gewünschter Tag!
Kommt, ihr Engel, auf mich zu,
Oeffnet mir die Himmels-Auen,
Meinen Jesum bald zu schauen
In vergnügter Seelenruh".

Diese kleine Kantate — sie umfaßt nur sechs Seiten — schließt sich durch die über sie ausgebreitete Stimmung den sublimsten Kantaten des ersten Bandes an. Es ist wahre Sphärenmusik, welche hier das erstaunte, entzückte Ohr vernimmt, und es fällt auf, daß Bach so häufig, wenn sein Geist in diese ätherhellste Flimmerregion eindringt, die Tonart E-dur anstimmt, in welcher (und im Rhythmus $^3/_2$) wir auch dieses Stück geschrieben finden. Der erste Vers des Textes: „Schlage doch gewünschte Stunde" hat Bach wieder Anlaß gegeben, seiner Neigung zu sinnlicher Tonmalerei zu folgen, denn, obwohl sonst der Gesang (Alt) nur vom Streichquartett begleitet ist, so nimmt er doch noch ein Glöckchen (campanella) hinzu, welches denn, so oft der Text mit seinen häufigen Wiederholungen dazu anregt, seinen hellen Klang vernehmen läßt. Und was man auch gegen diese Art von Tonmalerei einwenden mag, so ist doch gewiß, daß sie in der Weise, wie Bach hier von ihr Gebrauch macht, einen schönen, zarten Effekt hervorbringt. Um von Ton und Färbung dieses einzigen Stückes nur einige Ahnung zu erwecken, theilen wir die, fast an Gluck gemahnenden Anfangstakte mit, welche zugleich auch die Melodie des später einfallenden Gesanges enthalten:



Dann als besonders schön und charakteristisch die Stelle:



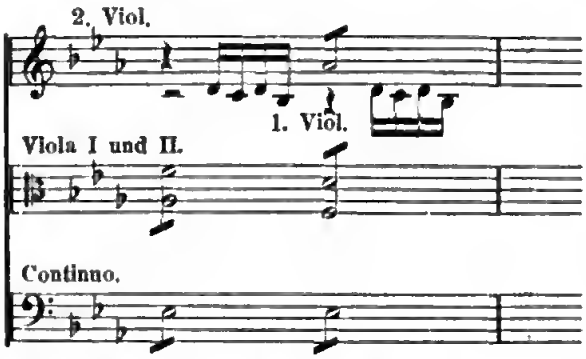
(Auf dem ersten Viertel des ersten, dritten und fünften Taktes erschallt immer das Glöckchen und der Baß begleitet in halben Noten auf e und a die E- und A-dur Harmonien).

Schon Forkel machte in seiner Biographie Bach's auf die besondere Schönheit dieser Kantate (deren er indessen nur vier überhaupt namentlich anführt), ausdrücklich aufmerksam. Hr. Rust bemerkt aber hierüber, muthmaßlich mit einiger bitterer Ironie: „Seitdem (d. i. seit 1802) wurde sie jenen Dingen zugezählt, die viel genannt und wenig bekannt sind".

Ueber die folgende, die 54. Kantate bemerkt Hr. Rust im Vorworte: „Der Anfang dieser Kantate muß als ein musikalisches Ereigniß bezeichnet werden. Noch bis in unser Jahrhundert hinein hatte jedes regelmäßige Musikstück, den Theses der Theoretiker zufolge, mit dem tonischen Dreiklange der Haupttonart zu beginnen. Gewöhnlich schreibt man Beethoven die Neuerung zu, jene allgemeine Regel für besondere Fälle aufgehoben zu haben. Ein Septimenakkord leitet seine erste Symphonie ein. Aber schon Bach erlaubte sich diese Freiheit".

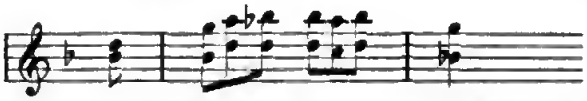
Die für Alt geschriebene Kantate besteht nämlich aus zwei durch ein Recitativ verbundenen Arien, und die

Inſtrumentaleinleitung der erſteren hebt ſehr ſchön auf einem Orgelpunkte alſo an:



Die ganze Arie zeichnet ſich durch ihren ſchönen Bau aus, in faſt noch höherem Grade aber die zweite fugirte, meiſterhaft komponirte.

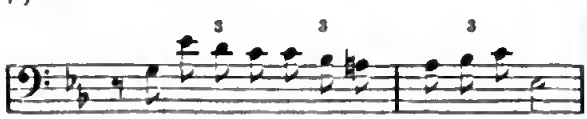
Folgen zwei Kantaten, die eine für Tenor: „Ich armer Menſch, ich Sündenknecht", die andere für Baß: „Ich will den Kreuzſtab tragen", beide von hohem Werth. Beide beſtehen aus zwei Arien mit verbindenden Recitativen und Schluß-Choral. In der ſo ſchönen erſten Arie der Tenor-Kantate (in G-moll) ſpielt Bach's Lieblingsfigur:

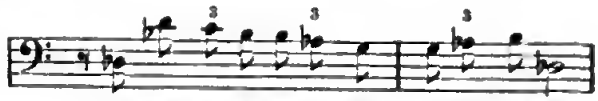


wieder eine große Rolle und in der höchſten Steigerung des Ausdruckes ſehen wir ihn wieder zur Chromatik greifen.

In ſehr eigenthümlichem Ton iſt die erſte Arie der Baß-Kantate gehalten. Man ſehe den Anfang:

Im ſpäteren Verlaufe dieſer Arie bedient ſich Bach in der höchſten Bewegtheit des Gemüthes eines Mittels, von welchem er unſeres Wiſſens nur ſelten Gebrauch macht, nämlich gemiſchter Rhythmen, indem er die Singſtimme ſich in Triolen bewegen läßt, während die Begleitung ruhig in Vierteln und Achteln weiter fortſchreitet:





Sogar im zweiten Recitativ wiederholt Bach denſelben Text, um die Stelle nochmals zu bringen. Den Schluß dieſes Recitativs würde übrigens Zelter unfehlbar verbeſſert haben:

Nun folgen drei Dialoge für Sopran (die Seele) und Baß (Jeſus). Unter ihnen ſticht durch hohe Schönheit und reiche Kunſt bei weitem am meiſten die erſte (57.) Kantate hervor. In Bezug auf die Schluß-Arie dieſer Kantate (ſie zählt deren vier) hebt das Vorwort als eine Eigenthümlichkeit hervor, daß dieſelbe — ſie iſt in G-moll geſchrieben — gegen Sitte und Herkommen in der Paralleltonart B-dur ſchließe. Der Fall iſt nicht ſehr wichtig und Bach ſcheint hier mehr einer Laune gefolgt zu ſein, denn er konnte eben ſo leicht den Satz nach G-dur hinwenden, was ja gegen Sitte und Herkommen nicht verſtößt.

In der 58. Kantate ſticht beſonders die ernſte Schönheit, um uns dieſes Ausdruckes zu bedienen, der erſten Arie in F-dur hervor. Die zweite in D-moll beginnt zwar mit einem ſehr ausdrucksvollen Motiv, verläuft aber dann doch in ſcholaſtiſchem Formelweſen. Endlich aus der dritten Arie heben wir, als abermals charakteriſtiſch für Bach's tonmaleriſchen Drang den folgenden kleinen Zug hervor, der ſich ganz am Schluße derſelben findet:

Die beiden letzten Kantaten dieſes Bandes enthalten wohl noch manches Werthvolle — wir erinnern nur beiſpielsweiſe an die ſchöne Behandlung der Textſtelle: „Selig ſind die Todten" in dem zweiten Recitativ der 60. Kantate — aber im Ganzen ſind ſie doch von geringer Bedeutung, mehr Werke der Routine als der Inſpiration, ſo daß wir wohl mit einer flüchtigen Erwähnung an ihnen vorübergehen dürfen.

Und ſo ſind wir denn bei dem 13. Bande der Bach'ſchen Werke (welche mehrere Doppel-Bände ent-

Digitized by Google

halten) angelangt, dem letzten bisher von der Bach-Gesellschaft ausgegebenen. Er macht uns noch mit drei Kantaten bekannt, welche Bach zu Trauungsfeierlichkeiten komponirte. Auch van ihnen müssen wir dasselbe sagen, was wir von den beiden letzten Kantaten des 12. Bandes bemerkten: sie sind weit mehr Werke der Routine (freilich immer aus Bach's Feder!) als der Inspiration und laden uns nach all dem vorhergegangeuen Großen, Herrlichen nicht zu näherer Betrachtung ein. Ausnehmen möchten wir nur das schöne, kunstreich komponirte Duett für Tenor und Baß in der zweiten Kantate. Der Herausgeber hebt im Vorworte ausdrücklich eine Baß-Arie hervor, welche sich in der ersten dieser Kantaten findet, und es ist wahr, dieselbe zeichnet sich durch ihren eigenthümlichen, wieder einmal an Gluck'sche Weise erinnernden Styl, im welchem sich Kraft mit Anmuth paart, besonders aus. Wenn nur die fatalen Schnörkel in der Singstimme nicht wären, welche dem Ganzen ein unerträgliches Rokokogepräge aufdrücken!

Dramaturgische Betrachtungen aus Karlsruhe.

III. Die Leitung.

Die Leitung der Theater war in der Zeit der bescheidenen Existenz derselben ausschließlich in der Hand eines Schauspielers: es war zugleich die Zeit der Blüthe deutscher Schauspielkunst. Nach deren reicherer äußerer Entwicklung und festerer Stellung betraute man damit einen kunstsinnigen, kunstverständigen Mann, welcher zugleich einen Rang bei Hofe hatte. Von da an wurde das Geschäft zu einer wirklichen Hofcharge, und bei ihrer Besetzung mußte häufig die Liebhaberei für Kunstsinn und Kenntniß gelten. Die Stadttheater behielten zwar noch das alte Verhältniß bei aber kamen unter die Leitung eines reinen Verwaltungsmannes, sie zählen aber kaum mehr mit, da sie weder in Besetzung noch Ausrüstung es den Hoftheatern gleichthun konnten und alle guten Kräfte dorthin mußten wandern sehen. In neuester Zeit, wo der Einfluß der dramatischen Kunst wieder zu höherer Geltung gelangt, tritt die Intendanz als Hofcharge mehr zurück und Bedürfniß und Fortschritt drängten dazu, die Leitung in die Häude kunstverständiger Männer zu legen, welche durch eigene dramatische Arbeiten mit dem Theater näher verknüpft sind und dessen Bedürfnisse wie dessen Technik kennen.

Eduard Devrient, der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, geht von da nach einen Schritt weiter. Er biegt das Ende des Ringes wieder zu seinem Anfang zurück und verlangt, daß der Leiter Techniker, daß er Schauspieler sei, daß Direktion und Regie, daß Plan, Vorbereitung und Ausführung bis in die letzten Einzelheiten dem Techniker gehören. Durchdrungen van der hohen Wichtigkeit der Theater für die Volksbildung, will er sie als Staatsanstalten betrachtet und datirt, als eine Abtheilung einem Kultusministerium untergestellt sehen, welches deren Thätigkeit in Grundsätzen und Richtung überwacht und leitet.

Devrient, bis über sein fünfzigstes Lebensjahr als Schauspieler und Regisseur einer Direktian untergeardnet, der unabläßig als Schriftsteller für Verbesserung der Theater und für Verwirklichung seiner Grundsätze arbeitete, ihm gelaug es, als Frucht seiner Thätigkeit, seiner Kenntnisse, seines Strebens die Direktion des Hoftheaters in Karlsruhe übertragen zu erhalten. Obwohl anfänglich nur technischer Leiter unter der Verwaltung einer Hof-Intendanz, errang er durch das Vertrauen, welches er sich zu erwerben wußte, bald eine Stellung, welche seinen Prinzipien entsprach, unumschränkter Leiter der gesammten Kunstanstalt zu sein, ein leitender Techniker, welchen die Schöpfungen der Bühne, unbeirrt von höherer Einwirkung, in Gedanken, Plan und Ausführung rückhaltlos anheimgegeben sind. Er hat also die Genugthuung, wafür er in der Jugend gekämpft, im Mannesalter errungen zu haben, und durch eigenes Wirken die Richtigkeit seiner Theorie beweisen zu können, und mag nur nach bedauern, daß kein Kultusministerium seiner Thätigkeit die Bahnen vorzeichnet.

Die Presse hat seiner Zeit die Stellung wacker begrüßt und sein Wirken begleitet, sie ist wohl auch berufen, dasselbe ferner zu verfolgen. Es liegt hier alsa der seltene, beneidenswerthe Fall vor, eine Theorie, die in den Händen ihres Schöpfers selbst lebendig geworden, und somit Lehre und Erfolg zusammen beurtheilen zu dürfen.

Devrient erkennt sich, ähnlich wie die Neuberin ihrer Zeit, eine reformirende Aufgabe dem deutschen Theater gegenüber zu, er hat ein Leben lang in Wort, Schrift und That dafür gearbeitet.

Die Aufgabe des Theaters und somit der dramatischen Kunst besteht darin, den Erzeugnissen der dra-

Digitized by Google

matiſchen Poeſie Geſtalt zu geben, ſowohl die Schöpfungen vergangener Zeiten zu dauerndem Beſitze zur Erſcheinung zu bringen, wie die der Gegenwart als Bild der eigenen Zeit vorzuführen. Sie ſteigt ebenſo zu den höchſten Anſchauungen ernſter Gebilde hinan, wie ſie es nicht verſchmäht, dem heiteren Volkstreiben und der Laune fröhlicher Stunden ihre Züge zu entlehnen. Und nicht nur die Poeſie des Wortes iſt es, ſondern auch die der Töne, welche ſie aus ihrem luſtigen geſtaltloſen Weſen dem Menſchen in ſeiner eigenen Geſtalt näher bringt.

Zur Erfüllung ihrer Aufgabe ruft ſie die Hilfe aller darſtellenden Künſte an: ſie verwendet Malerei und Bildnerei in ihrem Rahmen, ſie bedarf als lebendigen Stoff des Menſchen ſelbſt und vieler Menſchen, die ſie umzugeſtalten verſtehen muß, ſie ſchmückt ihn mit den Trachten aller Zeiten und Völker, ſie bedarf der Muſik in ihrer höchſten Ausbildung, ſie bedarf der Kunſt des Tanzes, der Fertigkeit der Anordnungen mit Perſonen wie mit Sachen, ſie bedarf endlich des mechaniſchen Apparates der verſchiedenſten Art, um die zerſtreuten Glieder des Gedichtes zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden.

Wir erkennen darin ſehr verſchiedene und einander fernliegende Künſte, Kenntniſſe und Fertigkeiten, welche in geiſtiger Auffaſſung verbunden und nach einem Ziele gelenkt werden ſollen. Vor Allem iſt es der Schauſpieler, welchem für ſich und im Verein mit ſeinen Mitſpielern Charakter und Leben der Dichtung anheimgegeben iſt, dann der Sänger, dem die gleiche Aufgabe in einer anderen Ausdrucksweiſe zufällt; es iſt der Kapellmeiſter, der die Töne zu vereinigen, der Maler, der Dekorateur oder Bildner, der durch äußerliche Anordnungen Lage und Verhältniſſe anzudeuten hat, es iſt der Regiſſeur, dem ein großes Stück der geiſtigen wie der mechaniſchen Arbeit der Geſtaltung zufällt: ſie alle wirken, jeder in ſeinem Kreiſe, zu gemeinſchaftlichem Ziele, zu der Verkörperung, mehr noch, zu der — ich muß zu dem unſchönen aber bezeichnenden Worte greifen, — zu der Lebendigwerdung des dramatiſchen Gedichtes.

Wenn wir ein ſolches Werk, eine wahre dichteriſche Schöpfungsgeſchichte überblicken, ſo ſehen wir, daß es, abgeſehen von dem ſchaffenden Gedanken, ebenſo wenig in ſechs Tagen wie durch eine einzige Kraft geſchaffen werden kann. Die menſchlichen Schöpfer haben in richtiger Würdigung ihrer mangelnden Allwiſſenheit und Allſeitigkeit ſich zur Theilung der Arbeit bequemt: den verſchiedenen Talenten und Kräften fallen die verſchiedenen Aufgaben zu. Dieſelben aber in harmoniſche Uebereinſtimmung zu bringen und jede nach ihrer Weiſe zum gleichen Ziele hinzuführen, dazu bedarf es eines Mittelpunktes, von dem die Radien auslaufen, eines leitenden Geiſtes, der dieſe Einheit herſtellt. Wir werden in Verlegenheit ſein, welcher der Repräſentanten der einzelnen mitwirkenden Künſte an die Spitze zu ſtellen ſei, welcher das Ganze leiten ſoll; ſoll es der Muſiker, der Maler, der Tänzer, ſoll es der Schauſpieler ſein? Wer wird an den Maler denken, wer an den Tanzmeiſter? Aber der Kapellmeiſter oder der Sänger, ſollen dieſe nicht das Operntheater dirigiren? Der Kapellmeiſter ſoll ſein Orcheſter und ſeine Chöre bilden und zuſammenhalten, und der Sänger hätte im Geſange zu unterweiſen, wenn nicht anzunehmen wäre, daß Sänger und Sängerinnen der Oper ſchon ſollen ſingen können. So bleibt uns denn der Schauſpieler zu dieſem Amte übrig. Was der Kapellmeiſter für die Muſik iſt, eine ähnliche Aufgabe fällt dem Regiſſeur des Schauſpiels zu, das Ordnen und Verwenden der ſchauſpieleriſchen und ſceniſchen Kräfte zu dem beſtimmten Kunſtzwecke, und zu dieſem Amte, das vor Allem ſchauſpieleriſche und techniſche Erfahrung verlangt, iſt der Schauſpieler unbeſtritten berufen. Sonſt iſt der Schauſpieler in ſeinem Fache, was der Sänger in dem ſeinen, der einzig Befähigte zur Ausführung dramatiſcher Aufgaben für ſich, und im Beſitze der Technik hiezu, wenn es ſich darum handelt, der einzig Befähigte zur Leitung einer Theaterſchule. Aber die Eigenſchaften, welche befähigen, die Schauſpielkunſt auszuüben und techniſch zu lehren, ſind dieſe es, welche zur Leitung eines Theaters, der geſammten Kunſtanſtalt nothwendig ſind? Wir denken kaum. Wenn ſolche nun nicht nothwendig mit einem dieſer Berufe verbunden ſind, ſo werden wir ſie wohl finden in einem Manne, der abgeſehen von ſeinem Berufe, das richtige Verſtändniß der Zeit und des Volkes, das Verſtändniß der Dichtkunſt und der einzelnen dramatiſchen Dichtungen hat, welcher das richtige Urtheil über die äußere Erſcheinung beſitzt, was man Geſchmack nennt, welcher die Kenntniſſe der allgemeinen Bildung zu eigen hat, um die einzelnen Kräfte zu dem poetiſchen Ganzen zuſammenzufügen. Er braucht nicht ſelbſt malen, ſchauſpielen oder gar tanzen zu können, aber er muß die Verwendung dieſer Künſte zu beurtheilen verſtehen. Wenn man dieſe Fähigkeit nur dem Schauſpieler zutraut, ſo liegt darin die irrthümliche Verwechslung der allgemeinen Anordnung mit der Technik

der Ausführung, der allgemeinen Idee oder der beabsichtigten Wirkung mit den Mitteln ihrer Herstellung, die Verwechslung des Kenners mit dem Techniker. Jener faßt die Wirkung auf, dieser stellt sie her, jener kennt den Eindruck, welcher hervorgebracht werden soll, dieser kennt die Mittel, welche er hiezu bedarf. Wenn wir es an kleinen Einzelheiten klar machen sollen, so wird der gebildete oder dichterische Leiter, heiße er nun Intendant oder Direktor, im einzelnen Falle andeuten: „Sie sollten die Rolle mehr edel, mehr erhaben halten, oder Sie sollten mehr niedrige Verachtung in diese Stelle legen", während der Komödiantenmeister, welcher die Technik meistert, dazu vorschreibt einen gehaltenen Gang, in die Höhe geworfenes Haupt, ruhigere Bewegung, oder hier herabgezogene Mundwinkel, gerümpfte Nase und dergleichen. In gleicher Weise tadelt der Kenner an einem Bilde, daß z. B. das Wasser zu wenig durchsichtig ist, während der Maler, der Techniker uns vielleicht sagen wird, daß zu wenig Blau dabei verwendet ist, zu sparsam Lichter aufgesetzt sind. Es ist ebenso der Standpunkt der Beurtheilung des Publikums, des Laien, welches nach der Wirkung urtheilt, ohne die Mittel zu kennen, womit sie hervorgebracht wird, und als gebildete Laien von diesem Gesichtspunkte aus auch vollständig kompetent zum Urtheile sind, ohne den Pinsel zu führen oder selbst deklamiren zu können.

Die große Aufgabe der Leitung einer dramatischen Kunstanstalt und jedes dramatischen Kunstwerkes verlangt deshalb einen Mann, welcher die nothwendigen Leistungen aller dabei betheiligten Künste mit dem Urtheile des unbetheiligten Kenners zu leiten und in ihren Einzeltheilen zu dem beabsichtigten Ziele zu führen versteht. Er wird, ähnlich wie der Dichter für seine eigenen Gebilde wohl der kompetenteste Dolmetscher ist, nach innerer Auffassung das Bild lebendig zu gestalten sich bestreben, er wird deuten, wie die Charaktere zu verstehen, wie die Erscheinungen wiederzugeben sind. Er wird der Mann sein müssen, welcher der Anstalt die Kunstrichtung gibt, welcher das Repertoir schafft, welcher die Kräfte aussucht und in richtiger Weise verwendet. Wenn er auch überall den Ausschlag zu geben hat, so ist es unausbleiblich, daß das Urtheil des Technikers in dessen Kreise ihm vom größten Werthe sein wird.

Wenn der Direktor einer dramatischen Kunstanstalt anerkannt solche Anforderungen zu erfüllen hat, so fragen wir, in welchen Kreisen wir ihn zu suchen haben. Wir suchen ihn nicht auf der Bühne, nicht in einem bestimmten Berufe, es ist kein Brodstudium, kein abgeschlossenes Wissen, welches die Fähigkeit dazu gibt; hat sie der Dichter, der Literot, der Dramaturg, so ist er der rechte Mann, hat sie der Kunstkenner, so sei er es. Devrient aber antwortet uns, daß nur der Schauspieler künstlerischer Leiter sein könne.

Hierin liegt ein Prinzip ausgesprochen, das zu prüfen sein wird.

Sollte er der unentbehrliche Mann sein, um eine dramatische Kunstanstalt zu führen, so wird er jedenfalls jene allgemeinen Eigenschaften mitzubringen haben, welche als Erfordernisse eines Kunstdirektors anerkannt gelten werden. In welcher Weise nun sollen seine speziellen Kunstfertigkeiten einem Direktor unerläßlich sein?

Blicken wir uns, um die Frage praktisch zu lösen, in der Geschichte um, so kennt sie Bühnenleitungen, welche von hohem Werthe waren, welche zu den besten gehörten, deren Richtungen noch anerkannt auf spätere Zeiten wirkten, und welche nicht von Schauspielern geführt waren. Wir nennen die von Dalberg, von Goethe, von Schreyvogel, von Immermann. Es waren keine Schauspieler, es waren Dichter, große und kleine, Hofherren, aber sämmtlich Männer, auf welche unsere Anforderungen passen. Die Beurtheilung, welche Devrient in seiner Geschichte über sie fällt, gestattet uns einen Einblick in die Ansicht, welche er von der Aufgabe der Schauspielkunst hat, um darnach sein Prinzip betrachten zu können.

Von Goethe sagt er (Bd. III., S. 385): „Er stand bei allem seinen Sinn für die Schauspielkunst, bei aller lebendigen Erfahrung von derselben, doch nicht in ihrem Mittelpunkte, er fühlte ihren unmittelbaren Herzschlag nicht (d. h. er war nicht Schauspieler); er stand außerhalb, auf dem Standpunkte dichterischer und kritischer Anschauung." Und weiter S. 387: „So lange Goethe immer neue dichterische Aufgaben für die Bühne hatte, immer neue Versuche mit der Schauspielkunst anstellen konnte, hielt sein Interesse und sein wohlthätiges Wirken dafür aus. Als aber dies dichterische Interesse erschöpft war, ließ auch sein Antheil für die Schauspielkunst nach, die er um ihrer selbst willen nicht zu kultiviren dachte, auch nicht vermochte."

Von Immermann heißt es (Bd. IV., S. 280): „Sein Interesse haftete nicht unbedingt an der dramatischen Darstellung, sondern nur an dieser, insofern sie bedeutende Gedichte illustrirte. Darum war ihm gleich wie Goethe und Schiller, zumeist an dem Experiment der Aufführung, um der Gedichte willen zu thun". Woran der Schluß geknüpft wird: „Diejenige Direktion

und Schule dagegen, welche ſich die Schauſpielkunſt ſelbſt zum Zwecke ſetzt, hat kein Ende, weil ſie in der unerſchöpflichen Natur des Menſchen ſelber wurzelt und ihren dichteriſchen Stoff überall zu finden weiß". Damit wären wir dann freilich geraden Weges wieder bei den Improviſationen und ſomit in der Wiege der Schauſpielkunſt angelangt.

„Schreyvogel's dramatiſche Wirkſamkeit" — ſo lautet Bd. IV., S. 92 das Urtheil über dieſen — „hat Alles geleiſtet, was von einer ſolchen gefordert und erwartet werden kann, und iſt durchaus als muſterhaft zu betrachten; ſchon darum, weil er, das Weſen der Dramatik richtig erkennend, die Förderung der Schauſpielkunſt als ſeinen vornehmſten Zweck betrachtete, die Literatur nur als ein Mittel zu dieſem Zweck. Ihm war es nicht darum zu thun, eine Reihe merkwürdiger Experimente mit Aufführung von Gedichten, die man noch nicht gewagt, zu machen, ihm war die Harmonie der Spielweiſe, das Wachsthum und die Entfaltung der ſchauſpieleriſchen Talente und damit das Gedeihen des Theaters auf die Dauer ſeine wichtigſte Aufgabe". Und dennoch verſtand er dies als Literat und war kein Schauſpieler.

Aus dieſer individuellen Beurtheilung von Bühnenleitungen, welche ſeit der größeren Entfaltung der Theaterverhältniſſe von keinen andern übertroffen wurden, geht alſo hervor, welche Aufgabe Devrient den Theatern ſtellt und worin ihm Weſen und Bedeutung der Schauſpielkunſt liegt: Die Schauſpielkunſt iſt ihm eine Kunſt, welche um ihrer ſelbſtwillen zu pflegen iſt, als ſelbſtſtändige Kunſt, welcher die Literatur nur ein Mittel iſt zu dieſem Zwecke. Damit wendet er alſo die bisher giltigen Begriffe geradezu um: die Schauſpielkunſt iſt nicht der lebendige Ausdruck für das Gedicht, nicht der Körper für die Seele, ſondern das Gedicht iſt nur die Feder für die Uhr, nur der Dampf für die Maſchine, iſt nur das Kommandowort für die Bewegungen der Armee, iſt nur Mittel zum Zweck. Die Schauſpielkunſt, der man die Dichtkunſt wegnimmt, iſt aber eine Form ohne Inhalt, eine Technik ohne Seele, ein Kunſtſtück ohne Kunſt, Nachahmung der Natur ohne künſtleriſchen Zweck und Sinn. Jede Kunſt arbeitet mit einem Stoffe, den ſie künſtleriſch verwendet, und jede bedarf zum Ausdruck ihres dichteriſchen Gedankens einer Technik. Es iſt eine grobe Verkennung oder Ueberſchätzung anzunehmen, daß das Gedicht nur der rohe Stoff ſei, den ſie belebt und zum Kunſtwerk erhebt, und daß ſie dieſen Stoff überall finde, wie der Maler und Bildhauer den ſeinen, während die Schauſpielkunſt nur dadurch zur Kunſt wird, daß ſie der beſtehenden Dichtung eine andere, vielleicht eine vollkommene Form gibt. Will ſie ſich von der Dichtkunſt emanzipiren und ſelbſtändige Kunſt ſein, ſo muß ſie mit Schrecken gewahren, daß ſie als nakte Technik daſteht, in die ſehr künſtlichen Künſte eines Monſieur Alexandre herabſinkt und den Charakter der Kunſt aufgibt.

Nach dieſer prinzipiellen Entwicklung verſtehen wir nun allerdings die Konſequenz der Forderung, daß nur ein Schauſpieler Leiter der Schaubühne ſein könne; wir ſehen, wie aus der falſchen Vorausſetzung der richtige Schluß gezogen wird. Aber den logiſchen Streit bei Seite geſetzt, erkennen wir nun auch die Aufgabe, welche in ſolcher Auffaſſung dem techniſchen Leiter der Anſtalt zugedacht wird. Er iſt der alte Komödiantenmeiſter, welcher die Schauſpielkunſt pflegt und leitet und die Schauſpieler meiſtert, welcher nicht nur die Richtung zeichnet und die Wirkung andeutet, ſondern welcher, ſelbſt Künſtler, das Perſonal als Stoff zu ſeinen Zwecken heranzieht, handhabt. Wir haben in der Würdigung des Zuſammenſpiels die Wirkungen dieſes direkten und perſönlichen Eingreifens kennen gelernt. Wir werden erkennen, daß in dieſer Art der Thätigkeit einer leitenden Behörde die große Verwechslung einer Theaterſchule mit der dramatiſchen Kunſtanſtalt liegt: dort muß die Technik regieren und der Leiter ein praktiſcher Schauſpieler ſein; wenn hier aber der Direktor nur die Schauſpielkunſt pflegen will, ſo kommt die Poeſie zu kurz, und die Kunſtanſtalt wird zur Schule. Wie der einzelne Schauſpieler an ſeiner Rolle ſeine Kunſt übt und zeigt, ſo wird der leitende Schauſpieler ſämmtliche Rollen, das geſammte Zuſammenſpiel benutzen, um ſelbſt Künſtler nur Schauſpielkunſt vor uns zu üben, er wird der Einzelkunſt Gewalt anthun, um ſie in ſeiner Idee aufgehen zu laſſen, er wird der Schauſpieler ſein, die andern der Stoff, und was daraus entſteht, iſt entweder Schule oder ein belebtes Puppenſpiel. Solche Leitung mag das Publikum mißachten und ſeinem Urtheile keine Stimme gewähren: der Techniker kann ſich in der Technik von einem Laien nie kritiſiren laſſen, und die Pflege für die Schauſpielkunſt um ihrer ſelbſt willen iſt ja die Technik. Sie wird aber dennoch wieder die Schwäche oder die Natur des Schauſpielers nicht abſtreifen können, der auf den Beifall angewieſen iſt, und wird die unſchätzbare Eigenſchaft einer Leitung einbüßen, welche nicht den unmittelbaren Herzſchlag jeder Vorſtellung fühlt, ſondern mit unbefangenem Geiſte ein Urtheil über das Werk behält.

Devrient ſpricht gelegentlich der Hamburger Entrepriſe (Bd. II, S. 172) von dem Irrthume, der ſich bis auf unſere Tage erhalten, daß, wer für und über das Theater geſchrieben und ein beſtimmtes Urtheil darüber ſich gebildet habe, auch im Stande ſein müſſe, es zu leiten. „Daß Urtheilen und Schaffen zweierlei ſei, dieſe einfache Wahrheit fing man ſchon damals an, in Bezug auf die Schauſpielkunſt zu überſehen.“ Dieſe Wahrheit iſt ſo wahr, daß ſie auch für den umgekehrten Fall gilt: Wer ſelbſt die Werke ſchafft, kann ſie nicht zugleich beurtheilen. Der leitende Schauſpieler bedarf eines höhern maßgebenden Urtheils. Dies iſt es, was Devrient bei ſeinen Prinzipien ſelbſt gefühlt, indem er die Bühnenleitungen einem Kultusminiſterium unterordnen will, doch wohl nicht, um ſie nur in den Staatsorganismus einzuſchieben, ſondern um dem Techniker die leitende Richtung zu geben.

Ein Frankfurter Künſtler.

H. B. Vor einigen Wochen ſtarb in Frankfurt a. M. ein dort und in den Nachbarorten hochgeachteter Muſiker, Hermann Hilliger. Wenn je ein Mann in ſeinem Beruf gelebt und geſchafft, ja vollſtändig für ihn ſich geopfert hat, ſo war er es; denn buchſtäblich geſprochen, in Folge übermäßiger Anſtrengungen büßte er ſein Leben. Er ſtarb im 52. Jahre; ſeit zwanzig Jahren gab er täglich, d. h. Tag für Tag, vierzehn Stunden Unterricht, und ſelbſt der Sonntag war nicht frei. Ich hörte ihn einſt ſagen: „Heute hatte ich einen ziemlich guten Sonntag, ich habe bloß neun Stunden gegeben!“ Sonſt gab er zehn bis zwölf. Daß ein Mann dieß fünf, ja nur zwei oder ein Jahr aushalten könnte, iſt kaum denkbar; und er trieb es volle zwanzig Jahre! Alles Zureden der Freunde half nichts. Ich muß wirken, ſo lange es Tag iſt!“ war die Antwort, mit der er alles liebevolle Zudrängen abwies. Und nun muß man wiſſen, mit welchem Eifer, mit welcher fortwährenden Anſpannung er ſeinen Unterricht gab. Das war ein ſtetes Feuer, ein raſtloſer Eifer, der ihn von Stunde zu Stunde antrieb. Faſt mit gleichem Intereſſe unterrichtete er von Morgens 6 bis Abends 9 Uhr mit nur einer Stunde Unterbrechung. Und dann hatte er noch eine Stunde Zeit ſich mit ſeiner Familie zu beſchäftigen, nach den häuslichen Angelegenheiten und den vielerlei Wünſchen und Pflichten der zahlreichen Schaar der Kinder zu fragen.

Hilliger hatte das Klavierſpiel von Aloys Schmitt gelernt; Kompoſition ſtudirte er bei dem alten André. Die letztere hat er, wie er ſelbſt geſtand, nicht vollſtändig erlernt. Früh genöthigt, um ſei Exiſtenz bedacht zu ſein, warf er ſich vorzugsweiſe auf das Klavierſpiel. Das Schmitt'ſche Syſtem des Klavierſpiels, das auf der rationaliſtiſchen Anſchauung der zwanziger und dreißiger Jahre beruhte, hat er bis zu einer Schärfe entwickelt, daß man überall faſt die anatomiſche Begründung des Anſchlages erkannte. An ſich wäre dieß einſeitig geweſen; er ſuchte aber ſtets durch eine erwärmende Anſprache über das Wollen der Komponiſten den Schüler anzuregen. Er empfahl das Studium der klaſſiſchen Meiſter, das Leſen unſerer vorzüglichen Dichter, die Kritik Leſſing's u. ſ. w. Dann verwies er jeden Schüler, der weitere Rechenſchaft verlangte, auf das Studium der Kompoſition. Dabei war er ſo völlig von aller Eigenſucht frei, daß er mir z. B. gewiſſenhaft geſtand: „Ich will Sie mit meiner Unterweiſung darüber nicht aufhalten; aber gehen Sie zu Rühl und Hauff, die können Ihnen das viel beſſer ſagen“. Und nun gab er mir eine ſo liebevolle, unparteiiſche Schilderung dieſer beiden Männer, daß ich, von gleichem Intereſſe für beide erfüllt, bei beiden zu ſtudiren beſchloß.

Vor einigen Jahren hat Hilliger in Gemeinſchaft mit Hauff, Henkel und Oppel die Frankfurter Muſikſchule gegründet. Die Idee zur Gründung eines „Konſervatoriums“ war in Frankfurt ſchon längſt ausgeſprochen; der Liederkranz ſammelt bereits ſeit zwanzig Jahren Gelder dafür. Die Mozart-Stiftung, aus welcher das Konſervatorium entſtehen ſoll, hat es aber kaum dahin gebracht, ihre Stipendiaten verſorgen zu können. Herrſcht doch in Frankfurt ſo wenig Idealitäts-Sinn, daß man — unglaublich aber wahr! — in einer Handelsſtadt erſten Ranges eine Handelsſchule für einen Unſinn erklärt, geſchweige denn für eine Kunſtſchule ſorgte. Jene Männer haben alſo aus eigenen Mitteln zu Stand gebracht, was hier durch die Bürgerſchaft in Jahrzehnten nicht fertig geworden wäre.

Gedenken wir ſchließlich noch einer hervorragenden Eigenſchaft des Geſchiedenen. Er war nicht bloß ein tüchtiger und ein edler, liebenswürdiger Menſch, ſondern ein echter Patriot im vollſten Sinn des Wortes. Wer die politiſche Gleichgiltigkeit bei Künſtlern kennt,

wird jene Eigenſchaft zu ſchätzen wiſſen. Hilliger fand neben ſeiner anſtrengenden Berufs-Arbeit nicht bloß Zeit, täglich ſeine Zeitung zu leſen und ſich genau über dir laufenden Tagesfragen zu erkundigen, er übte auch alle ſeine politiſchen Rechte aus. Er war faſt der einzige Muſiker in Frankfurt, der an politiſchen Vereinen und Verſammlungen Theil nahm; ſelbſt die harmloſen, faſt unpalitiſchen Frankfurter Wahl-Verſammlungen ließ er ſich nicht entgehen. In Zeiten hoher Bewegung, wie im Winter 1863, war er aber raſtlos thätig. Für den Schleswig-Holſteiner Aufſtand hat er durch Anregung unter Geſinnungsgenoſſen, durch Sammeln von Beiträgen und eigene pekuniäre Opfer im vollſten Maße ſeine Schuldigkeit gethan.

Dir Muſiker ſind reizbare Naturen; ein politiſcher oder religiöſer Streit iſt ein Kinderſpiel gegen den Kampf zwiſchen Tonkünſtlern. Hilliger war, wie in ſeinem ganzen Weſen, ſo auch in der Disputation energiſch, ja heftig; niemals dauerte aber eine Erbitterung, ſelbſt nicht nach der heftigſten Befehdung, fort. So wird auch keiner ſeiner künſtleriſchen Gegner, der ihn richtig erkannte, ihm rinen Groll bewahrt haben. Die Hochachtung aber, welche ſein ganzes Weſen ſchon bei ſeinen Lebzeiten einflößte, ſie wird, wenn wir ſein ganzes Schaffen überblicken, noch geſteigert, und Alle, die ihn kannten, werden ihm weit über ſein kurzes Leben hin dieß Gefühl nach bewahren.

Wiener Theaterbericht.

Joſefſtadt.

Am 21. Oktaber zum erſten Male: „Oeſterreicher's Rheinfahrt". Volksſtück mit Geſang in 3 Abtheilungen von Karl Elmar.

G.— Wenn Hr. Elmar mit dieſem ſeinem neueſten Werke auch in den weiteren Aufführungen dem Beifall begegnet ſein ſollte, den es bei der erſten fand, ſo iſt er frhr wohlfeilen Kaufes dazu gekommen. Einige Händr voll wurmſtichiger Erbſen nach einem nunmehr längſt begrabenen Unterrichtsſyſtem und einige Lieferungen Straßenkoth nach dem uns durch induſtrielle Intelligenz überragenden England geworfen, wären der ganze Kaufpreis, bis zu dem ſich der Hr. Volksdichter verſtiegen hat. Was ſonſt noch als Fabel des Stückes und als ſonſtigr Beigabe ſich zwiſchen jenen „Schlagern" hin und herzieht, iſt verlegenr Trödlerwaare, deren Fadenſcheinigkeit durch die beigegebene geſangliche und dekorative Ausſtattung nicht nur nicht vertuſcht wird, ſondern vielmehr um ſo offenherziger hervortritt. Dabei begegnen wir noch der liebenswürdig naiven Inkonſequenz, daß einerſeits in auferbaulichſter Weiſe über den gänzlichrn Mangel eines zeitgemäßen Unterrichtes in Oeſterreich geklagt und eine himmelſchreiende Unbildung des Volkes als natürliche Folge davon hingeſtellt wird, während auf der anderen Seite dasſelbe Volk mit einer induſtriellen Intelligenz und einem Unternehmungsgeiſtr ausgeſtattet erſcheint, neben denen die gleichen Eigenſchaften fremder Völker, die man bis jetzt als Muſter anzuſehen gewohnt war, nichts ſind als Schwindel der ordinärſten Sorte. Hr. Elmar iſt ſo freundlich, uns mit dem Beweiſe dafür zu verſchönen. Sollen durch ſolche billige Späſſe vielleicht die miniſteriellen Frrihandelsgelüſte zu „gemeinnützigem Gebrauche" illuſtrirt werden? — Wir fürchten ſehr, daß zu guter Letzt niemand Anderem mit ſolchen Erzeugniſſen rin übler Streich geſpielt werden wird als Hrn. Fürſt, deſſen Haus leer werden wird, ein Schickſal das er bei ſeinem ſichtlichen guten Willen und ernſtlichen Streben nicht verdirnt.

Gelegentlich dieſer Aufführung lernten wir wieder zwei neur Mitglieder kennen, dir der Zahl der tüchtigen Kräfte dieſer Bühne beizuzählen ſind. Hr. Alberti karikirte ſehr nett die Windbeutelei und Anmaßung der Berliner Elegans. Hr. Schönau zeigte ſich ſehr brauchbar für öſterreichiſche Volksgeſtalten und als Kouplet-ſänger. Hr. Roſenberg ſchien zu befangen, um ſchon ein Urtheil über ſeine Befähigung zum jugendlichen Liebhaber zuzulaſſen. In jedem Falle ſcheint ihm noch Leichtigkeit und Gewandtheit der Bewegungen zu mangeln. Fr. Alsdorf war Anfangs matt in Spiel und Geſang, ſogar die Stimme ſchien unter rimer ermüdenden Farbloſigkeit zu leiden. Später ſchnellte ſir jedoch wieder empor zu der Friſche, dir wir bei ihrem erſten Auftrrten an ihr kennen lernten.

Korreſpondenz-Nachrichten.

A—s. Frankfurt a. M. (Eröffnung der Konzertſaiſan.) Mit dieſer Woche hat ſich unſere Konzertſaiſan eröffnet, und zwar unter günſtigen Auſpizien. Denn gleich die erſte muſikaliſche Soirée, nominell von dem Flötiſten Herrn

Günther arrangirt, brachte eine ungewöhnliche Ueberraſchung in dem Auftreten einer bisher noch ganz unbekannten Sängerin, Fr. Schmidt-Götte. Die junge Dame, eine Schülerin des Hrn. Mulder-Fabbri, iſt nämlich bezüglich der Höhe ihres Soprans, welcher mit Leichtigkeit und vollem Bruſtton bis zum hohen As reicht, eine geradezu phänomenale Erſcheinung. Die Stärke, Klarheit und Sicherheit der Stimmgebung und die erſtaunenswerthe Biegſamkeit der Stimme kann, in Verbindung mit jener Naturgabe und nach weiterer Abſchleifung einer gewiſſen Herbheit des Timbre binnen Kurzem aus Fr. Schmidt-Götte eine Rivalin der Sgra. Carlatte Patti machen. Die Rachearie der Königin der Nacht, geſungen wie ſie niedergeſchrieben iſt, ſowie zwei auf die Stimmlage und Staccatofarm der jungen Sängerin berechnete Lieder von Hrn. Mulder-Fabbri, trug Fr. Schmidt-Götte mit gutem Aplomb, wenn auch mit einer beim erſten Auftreten wohl erklärlichen Haſt vor. Wie man hört, bildet ſich Fr. Schmidt-Götte nicht ſowohl für das Konzert als für die Oper aus. In demſelben Konzert ſpielte Hr. Vieuxtemps hier zum erſtenmal ſeine Kapriee über alte engliſche Themen, „Old England“, lebhafteſten Applaus für ſeinen Vortrag, doch für die wirre Kompoſition wenig Beifall erntend. — Am 12. fand die erſte Quartett-Soirée der Gebrüder Müller aus Meiningen im Saalbau ſtatt. Der glänzende Ruf, deſſen ſich die Nachfolger des berühmten gleichnamigen Braunſchweiger Quartetts bereits ſeit Jahren bei allen Freunden ſtrenger Kammermuſik erfreuen, konnte durch dieſes Auftreten nur erhöht werden. Man vermag ſich in der That kaum etwas Vollendeteres als dieſen in jeder Beziehung ſtylvollen und edlen Vortrag des Haydn'ſchen (D-dur), des Schubert'ſchen (D-moll) und des Beethaven'ſchen (C-moll) Quartetts zu denken. Der Enthuſiasmus des Publikums war außerordentlich. Am 16., 19. und 23. Oktober haben die weiteren Soiréen des Programms ſtattgefunden. An den zwiſchenliegenden Abenden ſpielen die Brüder Müller in Darmſtadt, Mainz, Wiesbaden, Hamburg ꝛc., ſetzen nachher ihre Reiſe weiter nach dem Niederrhein fort und folgen hierauf Einladungen in die größeren Städte der Schweiz. — Unſer „Muſeum“ gab vor Kurzem das erſte ſeiner (vierzehntägigen) Abonnementskonzerte. Es eröffnete dasſelbe mit Beethaven's Sinfonia eroica und ſchloß es mit Cherubini's Ouvertüre zu „Eliſe“; Fr. R. Cſillag aus Wien ſang, Hr. C. St-Säes aus Paris ſpielte Piano. An den zwiſchen den Konzertabenden fallenden Freitagen werden die im vorigen Jahre mit großem Beifall aufgenommenen populärwiſſenſchaftlichen Vorträge fortgeſetzt; Prof. Sandberger (Würzburg), Dr. Jordan (hier), Otto Jahn und H. Springer (Bonn), v. Treitſchke (Freiburg), Rudolph Gottſchall (Leipzig), Hermann Hettner (Dresden), Ed. Hanslick (Wien) haben Vorträge zugeſagt. — Auch die großen Geſangvereine, wie der Rühl'ſche und der Cäcilienverein, veröffentlichten bereits ihre Konzertprogramme für dieſen Winter. Letzterer z. B. bringt unter Anderem F. Hiller's „Zerſtörung Jeruſalems“, ſowie Bach's „Große Paſſionsmuſik“. — Von ſogenannten Virtuoſenkonzerten iſt vorerſt nur eines der Sga. Frezzolini, Primadonna der italieniſchen Oper zu Paris, auf den 21. d. angekündigt. Sga. Adelina Patti, welche vor Kurzem ihrer kolloſſalen pekuniären Anſprüche halber das bereits angekündigte Konzert nicht zu Stande brachte, hat ſoeben dieſelbe Erfahrung auch in Elberfeld gemacht.

l. Stuttgart. (Verſehmungen. Novitäten. Engagements-Novitäten.) Die Neuigkeit des Tages iſt, daß, obwohl vertheilt und ſtudirt, die intereſſanteſten unter den angeſetzten Neuigkeiten: „Kabale und Liebe“ und Brachvogel's „Narciß“ hohem Befehle gemäß nicht herauskommen werden. Dies bildet einen auffallenden Gegenſatz dazu, daß das Schiller'ſche Trauerſpiel, welches unſers Wiſſens nur am Burgtheater, nicht überhaupt in Wien verboten geweſen, in jüngſter Zeit auch an der genannten Hofbühne herauskommen iſt. Hier war dasſelbe unter König Wilhelm vor 17 Jahren einmal gegeben und dann für unzuläſſig erklärt worden, was man aus den hieſigen Hofverhältniſſen und überdies aus dem erklärten Abſcheu des Königs vor dem dort berührten amerikaniſchen Menſchenhandel herzuleiten hatte. Allgemein war der Glaube, daß dieſe Schranke, wie bei den „Kartsſchülern“, vor der neuen Regierung fallen werde, und wie ſehr derſelbe berechtigt geweſen, beweiſt die Einſtudirung. Wenn neuerdings nun, wo überhaupt die Zügel ſtraffer angezogen werden, dennoch jene Darſtellung der Hofverhältniſſe in ganzer Strenge perhorreszirt und ſelbſt die Marquiſe Pompadour (Narciß) beanſtandet wird, ſo beweiſt dies nur die enorme Delikateſſe, mit der unſerere Hofkreiſe den ſittlichen Begriff behandeln, und die ſich auch außerhalb des Theaters in fühlbarer Weiſe in der Abſicht geltend macht, die Würde und Integrität der Krone genügend zu wahren. Die demnächſt angeſetzten „Johanniter“ von Natter können ſceniſcher Schwierigkeiten halber nicht vor der Wagner'ſchen Oper „Der fliegende Holländer“ erſcheinen, welche nunmehr in 14 Tagen herauskommen ſoll. Nicht minder Senſation macht in den Theaterkreiſen der Wiedereintritt des Tenoriſten Hrn. Santheim in unſeren Bühnenverband, nachdem derſelbe wegen vertrauensvoller — oder vergeßlicher? — Nichterneuerung ſeines 10jährigen Kontraktes ſeitens der Hofintendanz die Penſion, zu welcher dieſer ihn berechtigt, gefordert hatte, ein Federkrieg aber in den Zeitungen keineswegs zum Vortheil der Intendanz ausgefallen war, und ein Prozeß gegen den Sänger, wie es ſcheint, nicht angeſtrengt werden konnte. Der Eintritt iſt nur gegen Erhöhung der Penſionsſumme und Bewilligung eines weiteren Monates Urlaub geſchehen; wir aber vermögen über die nunmehrige Gewißheit des lebenslänglichen Beſitzes dieſes Künſtlers, nach ſeinen immer noch prächtigen Stimmmitteln einerſeits, und nach dem ebenſo unzweifelhaften Mangel an Technik, Kultur und poetiſcher Geſtaltung andererſeits, nur eine gemiſchte Freude zu äußern. Mit deſto ungetheilterem Beifall begrüßen wir endlich eine dritte Maßregel der Intendanz, wenn ſie auch nicht aus eigener Einſicht, ſondern auf höhere Anregung erfolgen mußte. Frl. Steinau ſoll endlich erſetzt werden (!!) d. h. jedoch ſie ſoll nur in dem langjährigen Mißbrauch ihres Monopols, Alles zu ſpielen, fortan beſchränkt werden durch das Engagement eines Frl. Meyer aus Berlin, welche in den nächſten Wochen hier eintreffen und jenen Antheil von Soubrettenrollen übernehmen ſoll, der durch die Forderung feinerer Empfindung und tieferen Verſtändniſſes ſtets eine abſolute künſtleriſche Unmöglichkeit für Frl. Steinau war. Ob auch an Stelle der Fr. Wilhelmi-Culenſtein Frl. See-

bach, welche ihr Gastspiel soeben mit der vierten Rolle — Gretchen, die Widerspänstige, Jane Eyre, Maria Stuart — beendet hat, hieselbst engagirt werde, hat noch nicht verlautet. Im Publikum zeigte sich wenig Stimmung hiefür, obwohl Frl. Seebach der ehrenvollste Beifall zu Theil wurde und sie ihn auch in vollem Maße verdient. Es fehlt dieser Künstlerin in der That nicht an ideeler Auffassung, nicht an Intelligenz, noch auch bis jetzt an Natürlichkeit: ihre Mittel jedoch sind klein, und für den großen Styl weniger geschaffen. Die ausdauernde Energie großer Seelenbewegungen, die hohe Einfachheit der tragischen Empfindung, die Fr. Wilhelmi-Eulenstein besitzt, scheint bei ihr mehr durch einen intelligenten Apparat der Mittel ersetzt, als aus tiefer Gemüthsanlage erstrebt und durch Natur errungen zu werden. Ihre Persönlichkeit ist mehr durch Grazie und Würde als durch Schönheit anziehend; das Verständniß oder die Intention zeigt durchaus Feinheiten und Lichtblicke einer idealen und durchdachten Auffassung. — Die dramatischen Novitäten waren: „Der Dritte", Vorspiel in einen Akt von Benedix und „Durch's Ohr", Lustspiel in drei Akten von Wilhelm Jordan, daneben neu einstudirt zwei Possen von Nestroy „Eulenspiegel" und „Der Talisman". „Durch's Ohr" ist ein feines in seinem Detail werthvolles Stück, auf das ich eben deßhalb in einem übersichtlichen Berichte zurückzukommen mir vorbehalte. Der Erfolg war für ein fein ausgearbeitetes, dem größeren Publikum daher Anfangs nur unvollkommen zugängliches Stück, bedeutend zu nennen; selbst am Schlusse erhob sich Beifall, obwohl der dritte Akt mit seinen spannungslosen Abspinnen einer längst vorausgesehenen Entwickelung, und mit seiner groben Verkleidungs-Travestie geradezu verfehlt zu nennen ist. — Im Ballet ist Frl. Pourchet von Darmstadt mit Erfolg aufgetreten in „Des Malers Traumbild".

Lokales.

Mehrere Viertel-Abonnenten des Operntheaters haben sich mit der Bitte an uns gewandt, die Nichtberücksichtigung ihrer Ansprüche von Seiten der Direktion öffentlich zu rügen. Das neue Ballet „Flick und Flock", welches erst vorgestern auf ihren Abonnement-Abend fiel, also drei volle Wochen nach der ersten Aufführung und erst bei der neunten Wiederholung, gab dazu Veranlassung. Wenn wir einerseits ganz gut einsehen, daß es unbillig wäre, bei der Zusammenstellung des Gesammt-Repertoirs eine Berücksichtigung der Viertel-Abonnenten zu verlangen, da es der Direktion schon Mühe und Schwierigkeit genug verursacht, die Geraden und Ungeraden gleichmäßig zu betheilen, was mit der größten Gewissenhaftigkeit durchgeführt wird, so glauben wir doch andererseits, daß die Direktion bei Novitäten, die ja so selten vorkommen, höchstens drei oder vier Mal in der ganzen Saison auch den Wünschen der Viertel-Abonnenten durch eine entsprechende Eintheilung der ersten vier Aufführungen gerecht werden könnte.

Direktor Strampfer hat seinem Chorpersonal die während der Zeit, als das Theater gesperrt war, vorenthaltene Gage jetzt ausbezahlt. Diese wenn auch erst nachträgliche Einsicht der damals begangenen Ungerechtigkeit verdient immerhin der Seltenheit wegen aufrichtige Anerkennung.

Die Spiel-Oper spukt wieder einmal im Theater an der Wien. Es wird nämlich Lortzing's „Wildschütz" neu einstudirt, zu welchem Behufe mehrere neue Engagements abgeschlossen wurden. Wahrscheinlich wird es abermals, wie schon so oft, bei diesem einen Versuch des voraussichtlich geringen Erfolges wegen, sein Verbleiben haben. Nach dem außergewöhnlichen Glücke, welches Hr. Strompfer mit seiner „Esetshout" gehabt hat, fällt Einem da unwillkürlich das Refrain eines bekannten Elmar'schen Kouplets ein.

Die Konzert-Programme für die nächsten Monat beginnende Soison (siehe die letzte Seite der vorigen Nummer) hat unser unlängst ausgesprochene Erwartung, daß die verschiedenen Konzert Unternehmungen heuer ganz besonderes Interessantes zu bieten trachten werden, nicht getäuscht. Auch scheinen sie endlich zur Ueberzeugung gelangt zu sein, daß es mit dem Alten allein, und sei es noch so schön und noch so klassisch, doch nicht mehr gehen konn. Die Lauheit und Flauheit des Publikums in der vorigen Saison, mag wohl hierin den entscheidenden Ausschlag gegeben haben. Wir finden heuer das Neue in weit ausgedehnterem Maße als sonst vertreten. Die Gesellschaft der Musikfreunde bringt zwei große neue moderne Werke, eine Suite von Lachner und Liszt's „Heilige Elisabeth", dann zwei große ebenfalls für Wien neue ältere Werke, die Symphonien von Cherubini und von Schubert- rechnet man noch hinzu, daß die vollständige Musik zu „König Stephan" von Beethoven beinahe als Novität gelten konn, und daß die Aufführung der „großen Neunten" mit dem trefflichen Chor der Gesellschaft ein ganz besonderes Interesse bietet, so sieht man, besonders da, wie wir vernehmen, heuer auch die Harmonie (bisher die schwächere Seite der Gesellschafts-Orchester) vorzüglich besetzt werden soll, daß Alles aufgeboten wurde, um die Gesellschafts-Konzerte so interessant als möglich zu gestalten. Auch die Philharmoniker treten heuer aus ihrem Ultra-Konservatismus heraus und bringen fünf neue moderne Werke, wovon drei größere (eine Suite von Grimm und Symphonien von Abert und Reinecke) und zwei kleinere (Ouvertüren von Goldmark und Hiller) und zwei neue ältere Werke, die Händel'sche „Wassermusik" und Joachim's Bearbeitung für Orchester des Schubert'schen Duo Op. 140. — Mit Vergnügen sehen wir auch Hellmesberger's Quartett (bei welchem Hr. Hofmann statt des zurückgetretenen Hrn. Durt den Sekund übernimmt) zu seinem früheren Usus der Vorführung von Novitäten zurückkehren; wir finden im Programm drei neue Werke (bei acht Produktionen hätte wohl noch eine vierte Novität Platz finden können) von Rubinstein, Preyer und Hager. Letzteren Namen begrüßen wir nach so langer Entfernung von der Oeffentlichkeit ganz besonders freudig. — Daß Hr. Laub in seinen acht Quartett-Produktionen nur zwei neue Werke von Richter und Volkmann bringt, können wir nach unserem Prinzip unmöglich billigen.

Briefkasten der Redaktion. 20—27. Oktober: I in Stuttgart, H B in Frankfurt a. M.: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 44. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 4. November 1865.

Jedes Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 3½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Das Theater an der Wien 1864—1865. Uebersicht und Statistik — Dichter und Darsteller in Einer Person — Eine Beethoven'sche Skizze. Mitgetheilt von L. Rohl. — Vincent Wallace. Nekrolog. — Konzertbericht aus Hamburg. — Wiener Theaterbericht: Carltheater („Blumen-Nettel"), Josefstadt („Die von der Nadel") — Korrespondenz Nachrichten (Berlin, Prag) — Lokales.

Das Theater an der Wien.

1864—1865.

Uebersicht.

G. Wenn wir, wie die unten folgende Statistik zeigt, dießmal statt eines Jahres einen Zeitraum von dreizehn Monaten einer kritischen Betrachtung unterwerfen, so thun wir dies nicht aus einer grundlosen Willkür, sondern wir folgten dabei dem Gange der Saison selbst, der uns nicht zu berechtigen schien, früher ein Ende derselben anzunehmen, als Hr. Strampfer an den Anfang einer neuen dachte. Wir hätten uns vielmehr auf einem willkürlichen Standpunkte befunden, wenn wir das Theaterjahr mit Ende September als abgeschlossen hätten betrachten wollen, während die Direktion selbst den Beginn der Winterkampagne auf den Anfang des Novembers ansetzte, bis wohin die Vorstellungen der Eselshautkomödie ununterbrochen fortgesetzt wurden.

Vor einem Jahre waren wir gewiß nicht im Unrecht, wenn wir in dem Rückblick auf das Theaterjahr 1863—1864 von Hrn. Strampfer sagten: „Er ist eben ein bisher vom Glück begünstigter Spekulant, der in edler Selbsterkenntniß die Pflege der Kunst gerne Berufeneren überläßt". Damals hatte sein Repertoir ausschließlich sich in der niederen Posse und Spektakelkomödie bewegt; das Drama der besseren Gattung war durch eine einzige Aufführung des einzigen „Müller und sein Kind" vertreten. Seitdem hat das Bild in etwas seine Farbe geändert. Der Spekulant und der glückliche Spekulant ist Hr. Strampfer auch heuer geblieben, er ist es sogar auf demselben Felde geblieben, auf welchem ihm im vorigen Jahre das Korn goldene Aehren trug, an die Stelle des „Schafhaxl"-Spektakels mit seinen 71 Aufführungen ist heuer die „Eselshaut", an die der „Leichten Person" des vorigen Jahres mit ihren 62 Vorstellungen ist „Die schöne Helena" mit 43maliger Vorführung getreten, welche gewiß die „leichte Person" auch eingeholt hätte, wenn nicht der Urlaub des Frl. Geistinger und mit diesem eine Unterbrechung dazwischen gekommen wäre.

Aber müssen wir auch dem glücklichen Spekulanten einräumen, daß ihm seine guten Sterne treu geblieben sind, so können wir ihm nicht den Vorwurf machen, daß er ihnen allein gefolgt sei und seine Blicke nicht nach Höherem gerichtet habe.

Wir wollen hier nicht sprechen von dem Gastspiele der französischen Gesellschaft Laferrière's, womit das Wiedener dem Carltheater nachhinkte und, wie leicht vorauszusehen war, ein schlechtes Geschäft machte. Aber eine sehr gewichtige Stelle in der Geschichte des abgelaufenen Jahres nimmt das Gastspiel Dawison's ein, an dessen achtunddreißig Abenden Shakespeare, Schiller, Goethe, Lessing und von modernen Dramatikern Brachvogel, Gutzkow, Holtei die Possengestalten des Alltagsgeschäftes in den Hintergrund drängten. Shakespeare war dabei durch vier seiner bedeutendsten Schöpfungen vertreten. Wir wissen recht gut, unter welcher Rubrik dieses Gastspiel dem Hrn. Strampfer in sein Kontobuch einzuschreiben ist, und daß es weit entfernt, das Ergebniß ästhetischer Gewissensskrupel zu sein, viel-

mehr auch nichts Anderes als eine Kaſſaſpekulation war. Aber es fällt auch niemandem ein, von einem Privat-Unternehmer zu verlangen, er ſolle nicht Spekulationsgeſchäfte machen. Was wir von dem Direktor eines Theaters, für den dieſes ein Geſchäft ſein ſoll, fordern, iſt nur, daß er zum allerwenigſten nicht bloß den ſchlechten Geſchmack oder den gänzlichen Geſchmacksmangel für ſeinen Seckel in Kontribution ſetze. Hr. Strampfer hat durch Dawiſon's Gaſtſpiel einen ſchlagenden Beweis geliefert und erhalten, daß ein Repertoir den höchſten Anforderungen entſprechen und doch auch ein nettes Sümmchen abwerfen kann. Und alles das noch bei der Konkurrenz der erſten Bühne Deutſchands, des Burgtheaters. Freilich wird man uns einwenden, daß hier nicht Shakeſpeare und nicht Schiller oder Goethe, ſondern, daß der Name Dawiſon gezogen habe. Wir wollen es gerne zugeben. Aber wer ſagt denn, daß wir ein klaſſiſches Repertoir durch Kräfte dargeſtellt wiſſen wollen, die nicht über eine mittelmäßige Poſſendarſtellung hinausreichen? Man ſorge nur für anziehende Gaſtſpiele, das Uebrige wird ſich dann ſchon finden, ſo wie es ſich heuer gefunden hat.

Hiemit wollen wir aber nicht etwa die Direktion der Sorge für ein anſtändiges regelmäßiges Repertoir entbunden haben, wozu ſich freilich Hr. Strampfer ſelbſt berechtigt geglaubt zu haben ſcheint. Denn als Hr. Dawiſon nach zwei Monate langem Gaſtſpiele von dannen ging, als Frl. Geiſtinger ihren Urlaub antrat, und als „Die Schuld einer Frau" nicht die gehoffte Zugkraft bewährte, befand man ſich jedes Mal regelmäßig in Verlegenheit, beſonders als Frl. Gallmeyer den Stuhl vor die Thüre ſetzte und nicht mehr als leichte Perſon, Marg'rett und Kankantänzerin zu Hilfe kam.

Doch auch hiebei war Hr. Strampfer von einem Glück begünſtigt, um das er ſich ſelbſt beneiden darf. Die für ihn unbezähmbare Widerſpänſtige, Frl. Gallmeyer, die bis dorthin die einzige Stütze geweſen, verſagt den Dienſt, ſie, die für „Die ſchöne Helena" die par excellence geeignete Repräſentantin geweſen wäre. An Stelle der unerſetzbar Scheinenden tritt eine bisher ganz unbekannte Größe auf und findet ſo außerordentlichen Beifall, daß augenblicklich die Hälfte der Gallmeyer-Enthuſiaſten fahnenflüchtig wird und zur neuen Fahne ſchwört. Hatte die nunmehr Verſchmähte gefallen, weil ſie auch den Ultras mit bereitwilligſter Ungenirtheit entgegen kam und ihre Rollen durch allgemein verſtändliche Interpretation und Improviſation möglichſt vervollſtändigte, ſo wurde es auf einmal an Frl. Geiſtinger ganz reizend gefunden, daß ſie mit züchtig zögerndem Schritt nie bis an die äußerſten Grenzen ging, ſich dort mit einer leichten Schattirung begnügte, wo jene einen ſcharfen Kontour gezeichnet hätte, daß ſie, um es mit einem Worte zu ſagen, mehr errathen ließ, als wirklich ſagte. — Einen nicht minder glücklichen Wurf hat Hr. Strampfer mit der „Eſelshaut" gethan. Nachdem im verfloſſenen Jahr das „Schafhaxl" die Schauluſt ſo befriedigt hatte, daß man hätte glauben ſollen, Wien müßte nun auf Jahrzehnte hinaus genug daran haben, macht heuer „Die Eſelshaut" gerade ebenſo volle Häuſer. Kann man ſomit auch der gegenwärtigen künſtleriſchen Leitung nur geringen Vorzug vor der Pokorny'ſchen geben, ſo hat doch wenigſtens die finanzielle Miſere von damals, wie es ſcheint, vorläufig ihr Ende gefunden, und Hr. Strampfer kann auf ſich den alten Vers anwenden: Bella gerant alii, tu felix Austria nube!

Statiſtiſche Ueberſicht.

Vom 1. Oktober 1864 bis zum 31. Oktober 1865 fanden 370 Vorſtellungen, darunter 24 durch Kinder ausgeführt, und 6 Maskenbälle ſtatt. An 46 Tagen war die Bühne geſchloſſen, darunter vom 11. Juli bis 2. Auguſt angeblich wegen Vorbereitungen zur Aufführung der „Eſelshaut". Stücke wurden 89 gegeben, wovon aber bloß 38 die Vorſtellung ausfüllten.

Die aufgeführten Stücke theilen ſich in folgende Klaſſen:

Große Luſt-, Schau- und Trauerſpiele	—	neu,	14	alt,
„ Poſſen und Charakterbilder	8	„	11	„
Kleine Schau- und Trauerſpiele	1	„	3	„
„ Luſtſpiele und Poſſen	11	„	13	„
Operetten und Singſpiele . .	4	„	4	„
Kinderdramen	6	„	—	„
Ballete	5	„	1	„
	35	neu,	46	alt
Franzöſiſche Stücke	8			

Neue Stücke.

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Die Eſelshaut“ (67 Mal) — „Eine paſſende Partie“ (16 Mal) — „Er und ſein Weib“ (10 Mal) — „Ein Wiener Findelkind“ (7 Mal) — „Die Zwillingsbrüder“ — „Die feſche Godl“ (je 5 Mal) — „Auf dem Eiſe und beim Chriſtbaum“ (3 Mal) — „He Meier!“ (2 Mal).

Schauſpiele, welche den Abend nicht ausfüllten: „Die Schuld einer Frau“ (8 Mal).

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllten: „Unſ're Nachbarin“ — „Narr Eiß“ — „Ein moderner Türke“ (je 15 Mal) — „Frau Othello“ (13 Mal) — „Die beiden Giftmiſcherinnen“ (7 Mal) — „Des Nachbars Aepfel“ (6 Mal) — „Revüe 1835—1865“ — „Ein ausverkauftes Haus“ (je 5 Mal) — „Meine junge Frau und mein altes Paraplnie“ (4 Mal) — „Nach der neueſten Mode“ — „Der Wildſchütz und die Sennerin“ (je 2 Mal).

Operetten und Singſpiele: „Die ſchöne Helena“ (43 Mal) — „Ritter Eiſenfraß, der letzte der Paladine“ (15 Mal) — „Der geheimnißvolle Dudelſack“ (7 Mal) — „Die Fabriksmädeln“ (3 Mal).

Kinderdramen: „Dornröschen“ (7 Mal) — „Der Weihnachtsbaum“ (5 Mal) — „Rübezahl“ — „Das Binſenmännchen“ (je 4 Mal) — „Der baumenlange Hans“ (3 Mal) — „Der Nörkelkönig“ (1 Mal).

Ballete: „Der Cancan vor Gericht“ (15 Mal) — „Pas d'husard“ (6 Mal) — „Pas de deux“ — „Sitala“ (je 4 Mal) — „Peſter Walzer“ (2 Mal).

Alte Stücke.

Luſt-, Schau- und Trauerſpiele, welche den Abend ausfüllten: „Der Königsleutnant“ — „Fauſt“ — „König Richard III.“ (je 4 Mal) — „Der Kaufmann von Venedig“ — „Lorbeerbaum und Bettelſtab“ — „Die Räuber“ (je 3 Mal) — „Der Müller und ſein Kind“ — „Narciß“ — „Wallenſteins Tod“ (je 2 Mal) — „Hamlet, Prinz von Dänemark“ — „Othello“ — „Emilia Galotti“ — „Jäcklein, oder die Bauern von Weinsberg“ — „Deborah“ (je 1 Mal).

Poſſen und Charakterbilder, welche den Abend ausfüllten: „Eine leichte Perſon“ — „Nagerl und Handſchuh“ (je 11 Mal) — „Marg'retl und Fäuſtling“ (9 Mal) — „Zu ebener Erde und im erſten Stock“ (6 Mal) — „Der Verſchwender“ — „Der Zauberſchleier“ (je 4 Mal) — „Thereſe Krones“ (3 Mal) — „Der Alpenkönig und der Menſchenfeind“ (2 Mal) — „Das Mädchen aus der Feenwelt“ — „Die verhängnißvolle Faſchingsnacht“ — „Der Goldonkel“ (je 1 Mal).

Schau- und Trauerſpiele, welche den Abend nicht ausfüllten: „Hans Jürge“ (8 Mal) — „Clavigo“ — „Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten“ (je 1 Mal).

Luſtſpiele und Poſſen, welche den Abend nicht ausfüllten: „Wiener G'ſchichten“ (18 Mal) — „En passant“ (15 Mal) — „Die elegante Tini“ — „Die Wiener in Paris“ (je 8 Mal) — „Nichte und Nachtigall“ — „Bibiana und Leodegar“ — „Das Rebhuhn“ (je 4 Mal) — „Der Nachbar zur Linken“ — „Der Braſilianer“ (je 3 Mal) — „Die Unglücklichen“ — „Graf und Gräfin“ (je 2 Mal) — „Brennende Herzen“ — „Der Poſtillon von Langenlois“ (je 1 Mal).

Operetten: „Eine Kunſtreiterin“ (4 Mal) — „'s Verſprechen hinterm Herd“ — „Ein Matroſe der Fregatte Schwarzenberg“ — „Der Liebeszauber“ (je 2 Mal).

Ballete: „Tanzdivertiſſement“ (7 Mal).

Franzöſiſche Stücke.

„Bataille des Dames“ — „Les Filles de Marbre“ (je 2 Mal) — „Le Marquis de Villemer“ — „Henri III et sa cour“ — „Elle est folle“ — „Antony“ — „Le Chevalier Printemps“ — „L'Amour qué qu-c'est que ça?“ (je 1 Mal).

Wohlthätigkeits-Vorſtellungen fanden 5 ſtatt: 1 zum Beſten des Palſſy-Fonds, 1 für die Singer'ſche Holzvertheilung, 1 für den Verein „Concordia“, 1 für Hrn. Hopp, und 1 für die Armen. Bei der erſten und dritten wirkten bloß Mitglieder des Burgtheaters mit und zwar die Damen: Baudius, v. Greiner, Hebbel, Mathes, Reichel, Rettich, Wolter und die HH. Förſter, Franz, Gabillon, F. Kierſchner, La Roche, Lewinsky, Löwe, Schöne, Sonnenthal, Wagner. Zur vierten hatte dieſelbe Bühne Frl. Kratz und die HH. Beckmann und Meixner entſendet, und bei der 2. wirkten Hr. Dawiſon und die Strauß'ſche Kapelle unter ihrem Leiter mit.

*

Engagements: Die Damen Chriſt, Geiſtinger und Lanner, und Hr. Szika.

Gaſtſpiele: Frl. Chriſt, Tänzerin Frl. Lanner, Frl. Wierer, die HH. Dawiſon (an 38 Abenden), Alberti, Dreßler, Friedmann, v. Moſer, Laſerière mit ſeiner franzöſiſchen Geſellſchaft, und Hr. Meriggioli mit der Hellſeherin Filomena.

Dichter und Darſteller in Einer Perſon.

A. F. — Der menſchliche Geiſt vermag ſich trotz ſeiner Vielſeitigkeit, trotz ſeiner Elaſtizität doch nur nach Einer Richtung hin zur höchſten Geltung zu bringen; noch iſt es niemandem gelungen, auch nur in zwei verſchiedenen Gebieten dieſelbe Vollendung zu erreichen, von einem Univerſalgenie im echten Sinne iſt überhaupt keine Rede. Beſondere Befähigung und Vorliebe laſſen ſelbſt in dem vielſeitigſten Genius das Streben nach einem und nur einem Hauptberuf mit Entſchiedenheit hervortreten. Freilich gilt dies nur von bevorzugten Geiſtern; bei Mittelmäßigkeiten wäre es nicht leicht, haarſcharf anzugeben, ob ſie nicht in zwei oder gar mehreren Künſten dieſelbe Fertigkeit oder Tüchtigkeit erlangt haben. Wo dagegen die künſtleriſche Begabung das Niveau des Gewöhnlichen überragt, da macht ſich mit zwingender Nothwendigkeit das Geſetz geltend, daß der ſo begabte Künſtler nur auf Einem Gebiete der Kunſt die relativ höchſte Vollendung erreicht. Dieſes Geſetz hat auch zwiſchen zwei Künſte eine eherne Schranke geſtellt, welche ſonſt Hand in Hand zu gehen pflegen, nämlich Poeſie und Schauſpielkunſt. Das nothwendige Subſtrat der letzteren iſt die Poeſie und dieſe wieder erzielt ihre größte Wirkung nur in Begleitung der Schauſpielkunſt. Dieſe zwei Künſte, deren vereinigte Wirkung nur jeder derſelben den ihr gebührenden Platz auf dem Kunſtgebiete verſchafft, können ſich gleichwohl in derſelben Vollendung in Einer Perſon vereinigen. Immer muß, wenn ein Genius beide Künſte kultivirt, eine derſelben überwiegen. Dies iſt ebenſo ein Erfahrungsſatz, wie es ſich durchaus motiviren läßt. Niemals iſt noch ein bedeutender Dramatiker ein ebenſo großer Darſteller und niemals auch ein bedeutender Darſteller ein ebenſo großer Dramatiker geweſen. Wäre ja Eines oder das Andere eingetreten, ſo hätte ſowohl das Drama als die Darſtellung allerdings theilweiſe dadurch gewonnen; das Drama hätte weit mehr Bühnentechnik erlangt, die Darſtellung wäre genauer in die Intentionen des Dichters eingegangen.

Allein innere Gründe treten einer ſolchen Vereinigung entgegen. Prüfen wir dieſe Gründe, welche motiviren ſollen, daß Eine Perſon niemals gleich groß als Dichter und Darſteller ſein kann. Nehmen wir den einen Fall, daß ein Genius im Drama eine hohe Stufe der Vollendung erreicht hat und ſich nun der darſtellenden Kunſt zuwendet. Warum ſollte er als Darſteller nicht dieſelbe Stufe einnehmen können, welche er bereits als Dichter inne hat? Dieſe Frage zerfällt in zwei andere, je nachdem nämlich der Dichter-Darſteller entweder eine Figur in dem Drama eines anderen Dichters oder eine ſelbſtgeſchaffene darzuſtellen hat. Betrachten wir zuerſt die größere Zahl von Fällen, wo er einen von einem anderen Dramatiker gedichteten Charakter durch ſeine Darſtellung zu reproduziren hat. Mit dieſem anderen Dramatiker kann der Dichter-Darſteller ſelbſt entweder nahezu oder vollkommen gleich hoch ſtehen, oder er kann ihn auch überragen, oder endlich unter ihm ſtehen. Ein Beiſpiel der zweiten Art wird den Ueberblick ſofort klar machen. Der größte Dramatiker, Shakeſpeare, unternimmt es, einen Charakter in dem Drama eines andern Dichters darzuſtellen. Er ſteht geiſtig über ſeiner Rolle; ihm wäre die Geſtaltung desſelben Charakters offenbar weit mehr gelungen. Wenn es nun für die Wirkung der Darſtellung eine unerläßliche Bedingung iſt, daß der Darſteller ſich in ſeine Rolle völlig hineinlebe, daß er von ihrer Lebensfähigkeit durchdrungen ſei, und daß er die Aeußerungen des Charakters ſo vortrage, als wären ſie ſeine eigenen: ſo wird alles dies hier nicht ganz vorhanden ſein. Kurz Shakeſpeare kann einen Charakter, den er weit beſſer hätte geſtalten können, unmöglich mit derſelben künſtleriſchen Wirkung darſtellen, mit welcher er ihn ſelbſt hätte dichten können; das Uebermaß der dichteriſchen Kraft muß die Darſtellung beeinträchtigen. Hier fehlt die nothwendige vollſtändige Uebereinſtimmung mit der Schöpfung des Dichters. Aus einem ähnlichen Grunde wird auch der Dichter-Darſteller, der eine Figur in dem Drama eines gleich bedeutenden oder größeren Dramatikers darſtellen will, als Darſteller nicht ſo hoch ſtehen, wie als Dichter. Wäre nämlich der Darſteller nicht ſelbſt Dichter, ſo brächte er dem Dramatiker, deſſen Produktion er darzuſtellen hat, eine vollkommene Unbefangenheit entgegen und er könnte ſich, ſelbſt wenn ihm der Cha-

Digitized by Google

rakter nicht gefiele, doch ganz in ihn hineinleben; denn seine ausschließliche Kunst ist die Darstellung und vor dieser muß sein ganzes Wesen zurücktreten.

Ganz anders, wenn der Darsteller selbst Dichter ist; hier tritt er dem Dramatiker mit seiner eigenen poetischen Ideenwelt entgegen, und es ist ganz und gar unmöglich, daß seine Ideenwelt mit der des Dramatikers völlig übereinstimme. Dieser Mangel an Uebereinstimmung muß der Wirkung der Darstellung schaden. Wir nannten früher den Dichter-Darsteller unseres Falles einen bedeutenden Dramatiker; nach dieser Bezeichnung müssen seine Dramen von allen wesentlichen künstlerischen Mängeln frei sein, von allen jenen nämlich, welche das Wesen der Dichtung selbst beeinträchtigen würden. Dagegen wird seine Darstellung fremder Figuren nach unserer früheren Betrachtung an einem wesentlichen künstlerischen Mangel, nämlich an dem Mangel völliger Uebereinstimmung der Ideenwelt des Darstellers mit der des Dichters leiden. Folglich müssen seine Dichtungen über seinen Darstellungen stehen. Aber auch die andere, minder große Anzahl der Fälle, wo der Dichter-Darsteller einen Charakter seines eigenen Drama's darzustellen hat, wird dasselbe Resultat liefern. Hier ist allerdings jener Mangel an Uebereinstimmung nicht vorhanden, im Gegentheil ist hier die Ideenwelt des Dramatikers und des Darstellers identisch, indem der Künstler nur seine eigene Produktion reproduziren soll. Dagegen tritt hier ein anderer nicht weniger erheblicher Mangel hervor. Shakespeare z. B. war auch Darsteller; nehmen wir nun den Fall an, er hätte es sich zur Aufgabe gemacht, seinen Hamlet darzustellen. Vom Standpunkte der Gesammtwirkung aus ist die Darstellung nichts Anderes, als die zur höchsten Wirkung des Dramas nothwendige Ergänzung der Dichtung durch die Deklamation und Mimik des Darstellers. Wie wird nun Shakespeare den Charakter Hamlets durch seine Darstellung ergänzen? Doch jedenfalls so, wie er ihn gedichtet hat. Dadurch wird mit der seltenen Uebereinstimmung zwischen Dichtung und Darstellung ein nicht zu verkennender Mangel an Objektivität verbunden sein müssen. Dies wird durch den Gegensatz klar. Wäre nämlich der gewöhnliche Fall, daß irgend ein großer Darsteller, ohne selbst Dichter zu sein, die Rolle des Hamlet übernehmen würde, so ergäbe sich ein glänzendes Resultat.

Hier würden zwei ganz verschiedene Auffassungen des Charakters, die Shakespeare's und des großen Darstellers zusammentreten; der Darsteller würde seine Ideenwelt vor der des Dichters ganz zurücktreten lassen; aber die Auffassung des Dichters, in sich eine vollendete, ferner die des Darstellers, ebenfalls in sich eine vollendete, würden sich zu einer Gesammtauffassung vereinigen, diese würde jene ergänzen, und so eine objektive Darstellung geschaffen, zusammengesetzt aus den zwei an sich subjektiven, aber gegen einander objektiven Auffassungen von Dichter und Darsteller. Es ist dies ein analoger Fall, wie wenn ein trefflicher Dramatiker einem bedeutenden Komponisten einen Text als Substrat für dessen Musik schreiben würde. Sind aber Dichter und Darsteller in Einer Person vereinigt, so sind die beiderseitigen Auffassungen des Charakters identisch; es treten zwei nicht blos an sich, sondern auch gegen einander subjektive Auffassungen zusammen; das Gesammtbild wird von dem Subjekte des Dichters die ganze Auffassung erhalten: und alles dies muß der allgemeinen Objektivität schaden. So würde Shakespeare seine Auffassung des Hamlets in der Dichtung auch seiner Darstellung zu Grunde legen, wir erhielten einen durchaus Shakespeare'schen Hamlet — für die geistige Produktion ein bedeutender Gewinn, für die Objektivität des Charakters aber ein erheblicher Schaden — während in der Darstellung Emil Devrient's oder Dawison's der objektive Hamlet der Dichtung zum Vorschein kömmt. Goethe gab bei der ersten Aufführung der „Iphigenie" in Weimar den Orest; so poetisch auch seine Leistung war, mehr als der begabte Dilettant ließ sie nicht erkennen. Ein strenges Gesetz trennt einmal diese zwei Künste; andere Prinzipien liegen der einen, wie der anderen zu Grunde; was in der einen Vollendung ist, ist es nicht auch in der anderen und so kann der größte Dramatiker einen Charakter seines eigenen Drama's ganz verfehlt darstellen. Das Resultat unserer bisherigen Betrachtung ist also dies, daß ein hervorragender Dramatiker, der sich der Schauspielkunst widmet, als Darsteller eine geringere Stufe erreichen wird und zwar deßhalb, weil seinen Darstellungen der Charaktere fremder Dramen die vollkommene Uebereinstimmung mit der Ideenwelt der Dichter, seinen Darstellungen der Charaktere eigener Dramen die vollkommene Objektivität fehlen wird. Wir haben Shakespeare als wichtigstes Beispiel dieses Hauptfalles dargestellt; wo fände sich auch ein größerer Gegensatz zwischen der Vollendung seiner Leistungen als Dichter und der viel geringeren Bedeutung seiner Leistungen als Darsteller? Und so wie Shakespeare als Darsteller wenig bedeutend war, ebenso war Garrick, unstreitig der größte Darsteller

Shakeſpeare'ſcher Figuren, ſelbſt ein ſehr ſchwacher Dramatiker. An dieſen zwei mächtigen Polen macht ſich das ausgeſprochene Geſetz nachdrücklich geltend.

Garrick führt uns zum zweiten Theile unſerer Beweisführung. Es iſt dies der Fall, wenn ein bedeutender Darſteller ſich der Produktion von Dramen widmet; auch hier iſt der Grund anzugeben, warum ſeine Dramen unter ſeinen Darſtellungen ſtehen werden. Bühnentechnik werden ſie gewiß im Uebermaße haben, ſie werden zahlreiche dankbare Rollen enthalten, dem Effekte gebührende Rechnung tragen und wo möglich eine für den Dichter-Darſteller ſelbſt berechnete, ihm auf den Leib geſchriebene Rolle aufzuweiſen haben.

Das iſt ein ſo häufiger Fall, daß ſich der Beiſpiele eine Menge aufführen ließen. Iſt aber damit für das Drama ein Gewinn verbunden? Keineswegs; derartige Werke werden ſämmtlich an einer gewiſſen Einſeitigkeit leiden. Der Darſteller iſt gewohnt, ſich in die Intentionen anderer Dramatiker zu verſenken, die Dramen zu ergänzen, zu reproduziren, nicht aber ſelbſt zu produziren.

Dieſe Gewohnheit, immer ein Subſtrat vorauszuſetzen, entzieht dem Darſteller, dem ſeine Kunſt Beruf geworden iſt, in ſeinem geiſtigen Schaffen alle Selbſtändigkeit; nur anlehnend kann er ſeinen Werth behaupten, ſelbſt ſchaffend verliert er. Sein Hauptſtreben iſt es, ſich in die Werke der Dichter völlig hineinzuleben und nur ein vorhandenes Werk durch ſeine Darſtellung zur höchſten Wirkung zu bringen. Dieſe Gewohnheit wird auch ſeine Dramen charakteriſiren; ſeinen Figuren wird und muß alle plaſtiſche Selbſtändigkeit fehlen, ſie werden durchaus zwar für die Bühne berechnet, aber haltlos, nicht dem Leben entnommen, ohne dramatiſche Beſtimmtheit ſein. Dies iſt der Punkt, auf welchen Karl van Bruyck in ſeinen „muſikaliſchen Aphorismen“ (1863, Nr. 38 d. Bl., S. 600) hindeutet, indem er treffend bemerkt: „Man ſieht darum auch in der Tonkunſt das Reproduktions- mit dem Produktionsvermögen viel enger verknüpft, als in der Dichtkunſt, denn der Prozeß bleibt allemal verhältnißmäßig ein ſubjektiver. Man weiß von keinem großen Dichter, der zugleich große ſchauſpieleriſche Talente beſeſſen hätte u. ſ. w.“

Je größer der Darſteller, d. i. je größer ſeine ergänzende Kraft iſt, deſto ſtärker, ihm eigenthümlicher iſt ſeine Gewohnheit, ſich anzulehnen, zu reproduziren, deſto ſchwächer iſt ſeine Selbſtändigkeit, deſto ſchwächer iſt ſeine Produktionskraft. Je größer er als Darſteller iſt, deſto ſchwächer iſt er als Dramatiker. So wird Iffland's und Schröder's darſtellende Kunſt auf's höchſte gerühmt; ihre Dramen hingegen ermangeln bei aller Bühnentechnik der Lebensfähigkeit und erreichen den Ruhm ihrer Darſtellungen nicht. Aber auch auf den wahren Beruf der Darſteller fällt durch ihre Dramen ein ſtarker Rückſchlag und zwar durch die oben bezeichnete Benützung der willkommenen Gelegenheit, ſich ſelbſt eine gute Rolle zu ſchreiben. Solche Rollen ſind natürlich ganz auf die Eigenthümlichkeit der großen Darſteller gerichtet und trachten die Vorzüge derſelben in das hellſte Licht zu ſtellen. Sie bewirken aber damit zugleich, daß dasjenige, was ſonſt als Eigenthümlichkeit erſchien, nun zur Manier wird.

Hier war immer von den höchſten Erſcheinungen der Kunſt die Rede; bei minder großen Künſtlern äußert ſich das Geſetz nicht mit ſolcher Schärfe.

Es kann leicht kommen, daß ein guter Dramatiker auch als Darſteller einen angemeſſenen Erfolg hat und daß umgekehrt ein Darſteller von einiger Tüchtigkeit auch gute Stücke ſchreibt. Ueberhaupt je weniger bedeutend der Künſtler in ſeiner Hauptſphäre iſt, deſto eher wird er in einer Nebenſphäre der Hauptſphäre nahe kommen. Das nivellirende Moment gleicht die Unterſchiede ziemlich aus. Derſelbe Fall tritt auch in anderen Künſten ein. Ob z. B. der Maler Müller aus der kraftgenialen Periode als Maler oder als Dichter mehr geleiſtet hat, iſt eine ſchwer zu entſcheidende Frage. Dagegen wird niemand anſtehen, Michelangelo als Maler und Bildhauer unendlich höher zu ſtellen, denn als Dichter. Daß Goethe einige Radirungen machte, iſt eher biographiſch, als künſtleriſch merkwürdig. Noch leichter gleicht ſich die relative Bedeutung des Dramatikers und des Darſtellers da aus, wo an die Stelle der Kunſt das Virtuoſenthum tritt. Ob etwa Neſtroy als Komiker beſſer war, ob als Poſſendichter, iſt für die Kunſt von geringem Belang; wir wiſſen, daß ſeine Leiſtungen auf der Bühne, ſo trefflich ſie auch den Zeitgeſchmack trafen, doch nicht ohne Mängel waren; von ſeinen Poſſen gilt nahezu dasſelbe. Auch waren es gerade ſeine eigenen Poſſenfiguren, die er früher am beſten darſtellte. Dieſe ſcheinbare Abweichung von dem ausgeſprochenen Prinzip erklärt ſich daraus, daß an das Virtuoſenthum ein anderer Maßſtab angelegt werden muß, als an die reine Kunſt.

Wir haben mit unſerer Betrachtung nur das Kunſtprinzip rechtfertigen wollen und ziehen den Schluß, daß

ein hervorragender Dramatiker oder Darſteller, der ſeinen Beruf verläßt und den Weg in das angrenzende Gebiet einſchlägt, in dieſem nie die Bedeutung erlangen wird, welche ihm ſein wahrer Beruf verſchafft hat. Welcher ſein wahrer Beruf ſei, dies weiß der Künſtler am beſten ſelbſt, ihm hilft auch das untrügliche Urtheil des Publikums.

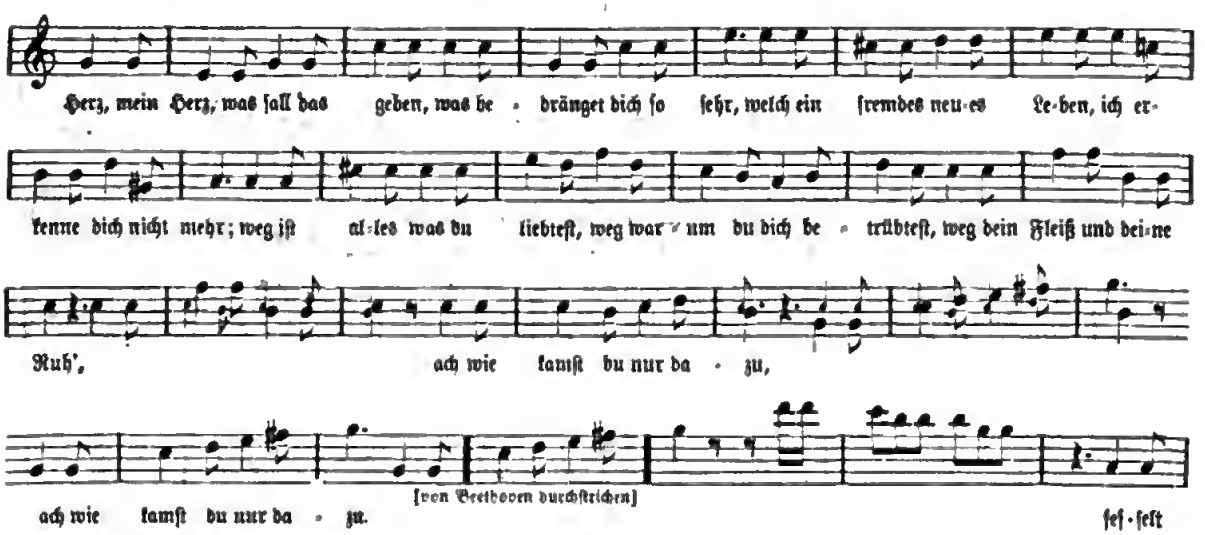
Eine Beethoven'ſche Skizze.

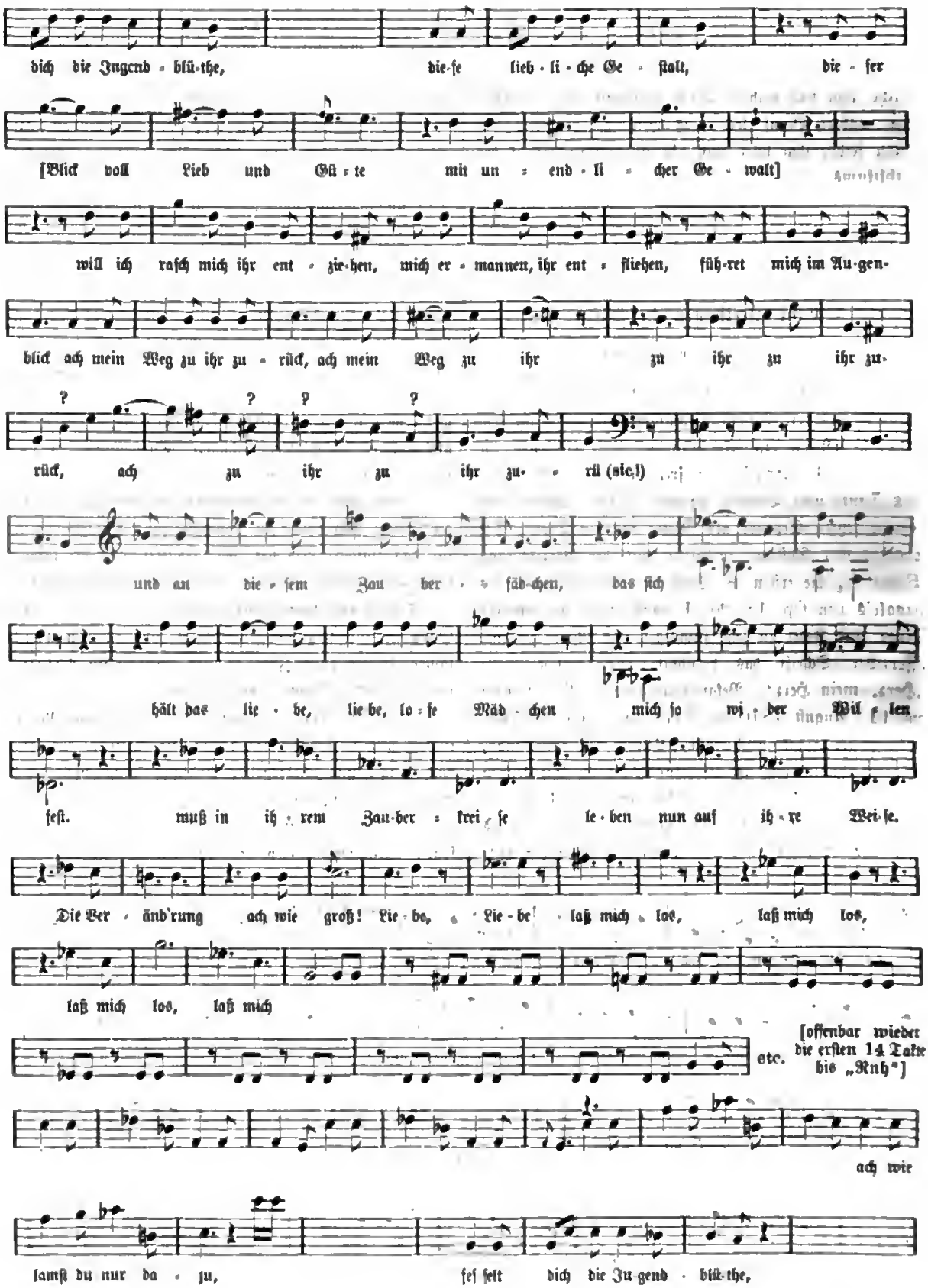
Mitgetheilt von Ludwig Nohl.

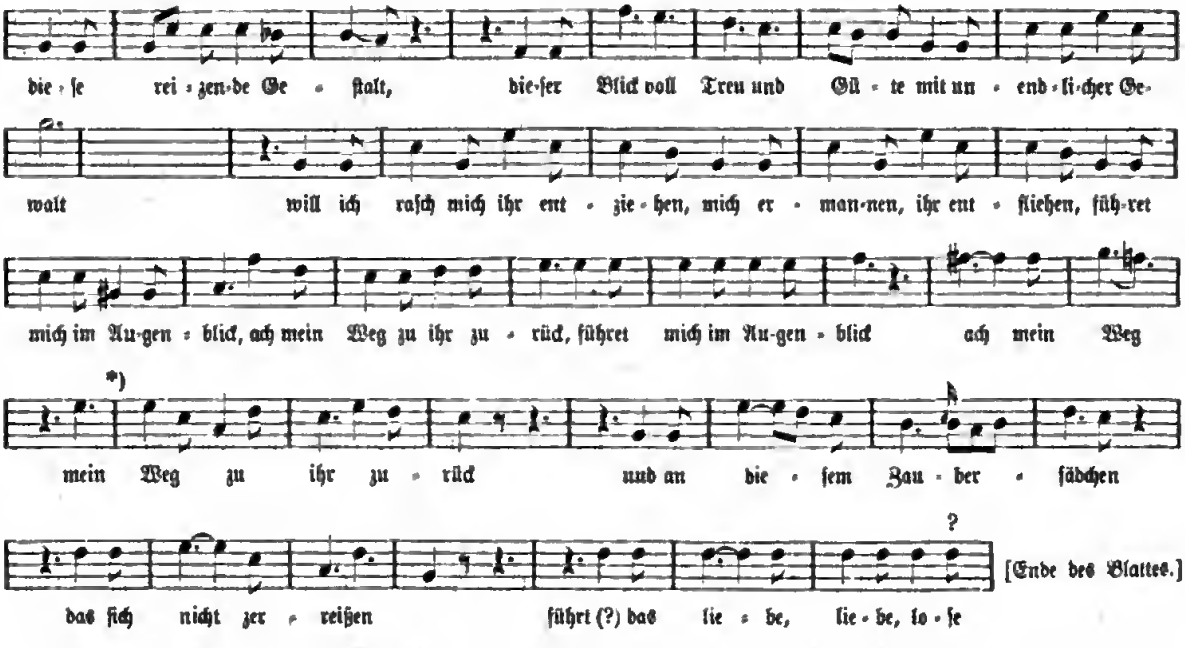
Dieſes Querfolioblatt von Beethoven's Hand ſtammt aus der Autographenſammlung der Frau von Gleichenſtein in Freiburg i. B. Es hat die räthſelhafte Ueberſchrift von fremder Hand und zwar mit Dinte über Bleiſtift gezogen: „Der Schluß von ſeinem letzten Septuor als Motto für den Text". Die oberſten vier Syſteme enthalten mit der Vorzeichnung F-dur $^2/_4$ die erſten 8 Takte der Violinſtimme des Finale's von Op. 18, Nr. I, dann folgt mit anderer Dinte und Feder in ſehr flüchtiger und ſchwer zu entziffernder Schrift das berühmte Goethe'ſche Lied: „Herz, mein Herz". Bekanntlich ſchreibt Beethoven am 11. Auguſt 1810 an Bettina: „Ich ſchicke hier mit eigener Hand geſchrieben „Kennſt Du das Land", als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich ſchicke auch das andere was ich komponirt habe ſeit ich Abſchied von Dir genommen liebes liebſtes Herz! „Herz mein Herz" ꝛc. Ja liebſte Freundin antworten Sie mir hierauf, ſchreiben Sie mir was es geben ſoll mit mir ſeit mein Herz ein ſolcher Rebeller geworden". Doch ſchließt dieſe Notiz nicht aus, daß unſer Entwurf weiter als 1810 zurückliegt; ja wenn man dem drängenden Zuge folgt, der aus der offenbar mit innerſter Erregung ohne Unterbrechung fliegend hingeworfenen Skizze auf das lebendigſte ſpricht, ſo muß man unwillkürlich an einen noch leidenſchaftlicheren Zuſtand denken, als welchen Bettina in Beethoven erregt haben mag. Doch dieſe Unterſuchung geht nur den Biographen an. Hier handelt es ſich um die Kompoſitionsſkizze, und da iſt es intereſſant ſowohl zu ſehen, wie Beethoven das herrliche Werk nicht bloß ſogleich in einem Zuge niedergeſchrieben, als auch die Veränderungen zu betrachten, die er bei der Ausführung vorgenommen und die durchweg als Verbeſſerungen d. h. als klarere, beſtimmtere, ſchönere Darſtellung der urſprünglichen Idee, zu bezeichnen ſind.

Vor allem iſt der modulatoriſche Apparat, der in der Skizze doch etwas zu Pompöſes und Dunkelfärbiges für das einfache Lied hat, ſehr reduzirt und die mehrfachen arienhaften Floskeln ſind als zu theatraliſch bei der Ausführung ſogar ganz weggeblieben. So iſt das Ganze weſentlich zuſammengedrängt und dadurch wirkſamer. Einige feine Züge in den melodiſchen Abänderungen werden Niemandem entgehen.

Was die Kopie anbetrifft, ſo iſt ſie nach Möglichkeit genau. Fragezeichen zeigen die Stellen an, die nach langer und wiederholter Prüfung nicht völlig zu entziffern waren; die kleinen Noten zwiſchen den großen bedeuten die erſte Intention des Komponiſten, die dann ſpäter durchſtrichen, reſp. korrigirt wurde.




dich die Jugend-blü-the, die-se lieb-li-che Ge-ſtalt, die-ſer
[Blick voll Lieb und Güt-te mit un-end-li-cher Ge-walt]
will ich raſch mich ihr ent-zie-hen, mich er-mannen, ihr ent-fliehen, füh-ret mich im Au-gen-
blick ach mein Weg zu ihr zu-rück, ach mein Weg zu ihr zu ihr zu ihr zu-
rück, ach zu ihr zu ihr zu- rü (sic!)
und an die-ſem Zau-ber-fäd-chen, das ſich
hält das lie-be, lie-be, lo-ſe Mäd-chen mich ſo wi der Wil-len
feſt. muß in ih-rem Zau-ber-krei-ſe le-ben nun auf ih-re Wei-ſe.
Die Ver-änd'rung ach wie groß! Lie-be, Lie-be laß mich los, laß mich los,
laß mich los, laß mich
etc.
[offenbar wieder die erſten 14 Takte bis „Ruh"]
ach wie
ſamſt du nur da-zu, ſeſ ſelt dich die Ju-gend-blü-the,



*) Hier waren zuerſt die letzten drei Takte wiederholt, ſind aber ſpäter durchſtrichen

Vincent Wallace.

W. T. Das ruheloſe Wanderleben dieſes außerordentlichen Mannes und Künſtlers iſt zu Ende. Nachdem er beinahe die ganze bevölkerte Erde durchreist, hatte ſeine Leiche noch einen Transport auf heimatlichen Boden zu beſtehen. Sie wurde am 23. Oktober auf dem Kirchhof zu Konſol Green bei London zur Ruhe beſtattet.

Wallace war im Jahre 1814 zu Waterford in Holland gebaren. Seine frühere muſikaliſche Entwicklung verdankt er ſeinem Vater, dem damaligen Dirigenten der Muſik des 29. Regimentes zu Fuß. Durch praktiſche Befreundung mit mehreren Inſtrumenten und allgemeine Ausbildung ſeines Geſchmacks gewann er eine ſeinen Jugendjahren weit vorauseilende Befähigung zur Ausführung und Direktion von Muſikſtücken. Nur 15 Jahre alt, wurde er zum Organiſten der Thurles-Kathedrale ernannt. Mit dieſer Würde werden indeſſen diejenigen keine übertriebenen Vorſtellungen verbinden, welche mit dem Organiſten-Weſen in Großbrittanien und Holland vertraut ſind. Wallace behielt daher dieſe Stelle auch nur kurze Zeit und wandte ſich nach Dublin. Es gelang ihm als Dirigent an einem Theater anzukommen, und da er außerdem auch ſelbſt mit Fertigkeit auf der Violine ſpielte, hatte er in Konzerten guten Erfolg. Plötzlich erwachte ſeine Wanderluſt und er ſchiffte ſich im Jahre 1832, achtzehn Jahre alt, nach Neu-Süd-Wales in Auſtralien ein. Dort lebte er einige Zeit, wie man das nennt, „im Buſch“ auf ſtruppigen Weiden Schafe hütend und andere ſeinem Genie antagoniſtiſche Dinge treibend. Die Erzählung geht um, daß ſeine Muſikliebe bei einem Liebhaber-Quartett, dem er zufällig beiwohnte, wieder aufgelebt ſei, und ſich dann als unwiderſtehlich bewieſen habe. Sicher iſt, daß er die Heiden verließ, ſeine Geige zur Hand nahm und nun mit ihr die Anſiedler in Dörfern und Städten von Van Diemens Land erheiterte.

Er ging ſodann nach Neu-Seeland, aber die Eingebornen waren ſeinem Spiele nicht hold und zwangen ihn zur Abreiſe. Wallace ging an Bord eines Wallfiſchfahrers. Die Mannſchaft, welche zum größten Theil aus Wilden beſtand, ermordete den engliſchen Theil der Offiziere und Matroſen, ſchonte indeſſen Wallace und ſetzte ihn an einem unbekanten Theile Neu-Seelands an's Ufer. Die Eingebornen dieſes Theils übten eine Art von japaneſiſchem Strandrecht, das die Ermordung jedes an die Küſte Geworfenen einſchloß. Allein

die Tochter eines Häuptlings, von Menſchlichkeit bewegt, und auch vielleicht von der Muſik des Gefangenen gerührt, verhalf ihm zur Flucht. Wallace entkam und ging nach Oſtindien.

Am Hofe des Königs von Oude gelang es ihm zu gefallen, und die Königin namentlich beſchenkte ihn reichlich für ſein Saitenſpiel. Mit dieſen Schätzen nun ging er nach Amerika, und zwar nach dem Süden dieſes Kontinents.

Er reiste mit Maulthieren über die Anden, beſuchte Chili und Peru, fand dann ſeinen Weg nach Mexiko und endlich in die Vereinigten Staaten des Nordens. Ueberall gab er Konzerte, die den Leuten Freude machten und ihm die Reiſekaſten einbrachten. Im Jahre 1845 kam er nach England zurück, und zwar nach London und brachte bald darauf eine ſelbſtändige Oper: „Maritana" zur Aufführung. Zwei Jahre ſpäter ging ſeine „Mathilde von Ungarn" über die Bühne.

Um dieſe Zeit wurde er nach Wien eingeladen, um die Aufführung der „Maritana" daſelbſt zu leiten. Da dieſer Umſtand ihm einen kontinentalen Ruf begründete, ſo trug ihm die Pariſer große Oper auf, ein Werk ſpeziell für ſie auszuarbeiten. Allein ſeine Augen erkrankten plötzlich und er erblindete. Von einer Seereiſe, auf welcher er viele Theile Amerikas beſuchte, und auch im Innern dieſes Kontinentes alte Bekanntſchaften erneuerte, kam er ungebeſſert zurück. Seit 1853 lebte er in London und komponirte, ſo gut es gehen mochte. Einige ſeiner während dieſer Zeit geſchriebenen Opern, wie „Lurline", „Die Bernſtein-Hexe", „Der Triumph der Liebe" und „Die Wüſtenblume", kamen während der Jahre 1860—1865 in der Londoner engliſchen Oper unter der Direktion Pyne-Harriſan's zur Aufführung. Er ſoll eine fertige Oper hinterlaſſen haben, welche die ſogenannte Opern-Kompagnie vielleicht acquiriren und ausbeuten wird.

Wallace war von Geſchmack ein Ekletiker, ohne irgend eine Originalität oder Melodie. Durch alle Leiſtungen ſchimmert eine mangelhafte Erziehung und das Unſtäte ſeines Lebens. Aber ſeine Inſtrumentation war nicht ſelten prächtig anzuhören und Meyerbeer vergleichbar, und die Sätze für Blechinſtrumente in der „Bernſtein-Hexe" z. B. ſind brillant und einzig in ihrer Art. Man kann indeſſen ſeine aperiſtiſchen Leiſtungen kaum mit gutem Gewiſſen einer Kritik unterwerfen, da er im Beginne derſelben das Geſicht unrettbar verlor.

Er ſtarb zu Schloß Bagen im Departement der Haute-Garonne, wohin ihn die Pariſer Klimatologen nach im letzten Augenblick ganz unnöthigerweiſe geſchickt hatten; denn eine mehr als jährige Dauer der Krankheit, die ihn vor Jahren die Augen gekoſtet hatte, hatte ſeine Kräfte aufgezehrt.

Seinem Leichenbegängniſſe wahnten, unter vielen andern Freunden auch Macfarren, F. Benedikt und die Sängerin Louiſe Pyan bei.

Konzertbericht aus Hamburg.

Mendelsſohn's „Elias". — Beethoven's große Meſſe. Kleinere Konzertberichte.

C..x Noch nicht begonnen hat die heurige Winterſaiſan, und ſchon genoſſen wir der Muſik die Hüll' und Fülle. Oeffentliche Konzerte, Privat-Soirées und Matinées, ja Kunſtreiſen in die jetzt ſo nahgerückte Nachbar-Schweſterſtadt. Von Nah und Fern der Künſtler eine Zahl und Dilettanten-Ausübende aus Köln, Hannover, Rotterdam, ja Schweden, Hörende aus Kiel und Lübeck, Bonn (Prof. Otto Jahn) und Tübingen. Muſikdirektor Otten, der ſchon früher es verſtand, der vornehmſten Künſtler einige aus allen Gauen Deutſchlands temporär hieher zu ziehen, dazu aus allen Chören die beſten Kräfte um ſich zu ſchaaren, nun aber lange Zeit hier auch auf ſeinen Lorbeeren zu ruhen ſchien, Otten war plötzlich erwacht aus ſeinem Schlummer und hatte Mendelsſohn's „Elias" einſtudirt und Beethoven's große Meſſe. Ein Chor von an 200 Singenden, ein Orcheſter von beiläufig 100 Mitgliedern ſtand ihm zur Seite; dazu die Rieſenorgel der Michaeliskirche von, glaube ich, 83 klingenden Stimmen. Das Soloſänger-Fünfblatt war: Fr. Michal als Sopran, Fr. Joachim als Alt, Hr. Karl Schneider als Tenor, die HH. Stockhauſen und Schultze als Bäſſe; dazu Joachim, der Königsgeiger, als Soliſt im Benediktus der Meſſe. Wahrlich, ein trefflich Kontingent! Der Dienſtag brachte uns den „Elias", der Freitag darauf die Meſſe.

Ueber den „Elias" ſelbſt weitläufiger zu reden, möchte überflüſſig ſcheinen, da derſelbe Ihren Leſern nicht minder geläufig ſein wird als Ihnen aber mir. Dennoch kann ich mir's nicht verſagen, wenigſtens einige Bemerkungen über das Werk hier einzuſchalten, welche gerade weil ſie vielleicht nicht Aller Billigung fin-

den werden. Wäre Mendelsſohn ein ebenſo kühner Komponiſt geweſen, als er ein feiner war, wären ſeine muſikaliſchen Gedanken eben ſo großartig, als glatt und vollendet deren Verwerthung: er würde wohl im Stande geweſen ſein, ein kirchliches Oratorium zu ſchreiben, ſo wirkſam, wie es ſeine lyriſch-dramatiſchen Würfe — „Sommernachtstraum", „Walpurgisnacht" u. a. — ſind. So aber vergebe mir's der feine Geiſt, der über den letztgenannten Werken waltet, wenn ich ſeine kirchlichen Schöpfungen, ſelbſt den „Paulus", den ich bei weitem über den „Elias" ſtelle, einbegriffen, nicht in gleicher Weiſe erhaben finde. In allen Ehren die großen Chöre im „Elias" zu Anfang: („Hilf Herr, willſt Du uns denn ganz vertilgen?") und zum Schluß: („Dank ſei Dir, Herr") des 1. Theiles. In allen Ehren das Thema der Ouvertüre, das ſo ſchwül anhebt, daß wir die Dürre des Erdreichs und die Oede der Herzen in den Tönen mitempfinden. Aber wo bleibt in letzterer (der Ouvertüre) die in jeder Kunſt gebotene Steigerung? wo kommen wir heraus aus der rein muſikaliſchen Mache, die erſetzen muß, was dem Gedanken nicht an Wucht und Eindringlichkeit (denn an ſich erfüllt derſelbe, wie geſagt, ganz ſeinen Zweck), ſondern an Werbekraft und Wachsthum abgeht. Immer dasſelbe Sichfortſpinnen des einen Themas, nur in verſchiedenen Stimmen und durch verſchiedene Organe. So die meiſten Chöre. Faſt ſchablonenartig möchte man ſie nennen. Ein muſikaliſcher Gedanke, kanoniſch auftretend, in erſter Durchführung, ein zweiter, von ihm losgelöſt, desgleichen, endlich beide zuſammen in ſchöner kontrapunktiſcher Verflechtung; aber immer gleich glatt und ohne eigentliche innere Steigerung. Es fehlt die architektoniſche Gliederung nicht im Kleinen, aber im Großen und Ganzen; es fehlt nicht das Licht, aber der rechte Schlagſchatten; es fehlt das Centrum, aus deſſen Roſe ſich wie Radien die Strahlen ausbreiten. Lauter kleine Lichter vielmehr, Gas ausſtrömend von allen Ecken und Kanten. *) Wie ſchön ſo viele einzelne Partien in Solis und Chören; wie fein erfunden das Zwiegeſpräch zwiſchen Elias („Gehe hinauf, Knabe") und dem Knaben („Ich ſehe nichts" u. ſ. w.); wie lieblich die beiden Alt-Kantilenen („Weh ihnen, daß ſie von mir weichen" und „Sei ſtille in dem Herrn"); wie prächtig endlich die Modulation im Schluß-Chore des erſten Theiles zu den Worten: „Doch der Herr iſt noch größer in der Höhe". Aber wie matt wiederum dieſelbe Modulation, wenn ſie, zwar immer um einen Halbton höher (ſiehe Tannhäuſer im Venusberg), dennoch in äquater Weiſe ſich dreimal wiederholt. Oder nach den Worten des Elias: „Siehe da, dein Sohn lebet", wo man einen Jubelchor des umſtehenden Volkes erwartet — das Wort der Witwe: „Nun erkenne ich, daß Du ein Mann Gottes biſt"; ſowie der darauf folgende, von ſtets fortfließender Figuration umwundene, einſtimmig beginnende, ſanfte Chor: „Wohl denen, die den Herrn fürchten". Wie zierlich der ſonſt muſikaliſch ſchöne Kanon: „Und ein ſtarker Wind, der die Berge zerriß und die Felſen zerbrach mit der zweimal ganz heterogenen Auffaſſung des: „Und der Herr war nicht im Feuer". Wie klein endlich — nach dem allerdings mächtigen Chor: „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer" — das Kommen des feurigen Wagens und des Propheten Auffahren gen Himmel. Dazu die faſt aller Orten kurzathmigen Themen, die nur durch zwar intereſſante aber rein muſikaliſche Mache in die Länge geſponnen werden; dazu die Vorliebe für zur Darſtellung erhabener Situationen wenig geeignete und im Uebermaß gebraucht, ſtets monoton wirkende taktiſche Dreitheiligkeit. Wir könnten der Momente noch eine ganze Menge anführen, hätten wir nicht den für die Betrachtung des Werkes ſelbſt uns zugemeſſenen Raum bereits überſchritten und müßten eilen, auch der Aufführung zu gedenken.

Und da wollen wir denn, weil es uns vergönnt war, bei öfterem Beſuche in Wien auch Ihren Oratorien-Aufführungen zu lauſchen, uns der vergleichenden Betrachtung widmen. Habe ich ſchon vorhin des trefflichen Vokal-Quartetts gedacht, welches im „Elias", wie in der Meſſe die Soli übernommen habe, ſo füge ich nur hinzu, daß es (außer bei größeren Muſikfeſten) wohl ſelten einem Raum, den Ihres ſtattlichen Redoutenſaales nicht ausgenommen, zu Theil ward, vier oder fünf Rollen in derſelben Vollendung zu hören. Gebührt die Palme Einem, ſo iſt's an Stimmwohlklang Fr. Joachim und Hr. Julius Stockhauſen, an draſtiſcher Vortragsweiſe aber bei deutlichſter Ausſprache und granitner Koloratur dem Letzteren vor Allen, während Hr. Karl Schneider bei ſchöner Stimmgebung ſeinen Part wohl etwas in zu gleicher Breite und Gedehntheit

*) In der in einem edlen Rokokko-Styl gebauten Michaeliskirche findet ſich eine beſonders ſchön gehaltene Kanzel. Man denke ſich dieſe im Halbdunkel der Tagesbeleuchtung aber von zwei Ampeln matt erhellt, darauf den Prieſter zentnerſchwere Worte ſpendend. Die dämmernde Umgebung hebt der Rede Wucht, der Rede Leuchten. Man denke ſich dieſelbe Kanzel, wie ich ſie ſah, mit zwei prächtigen Glocken-bedeckten Salonkandelabern, das Auditorium von Gas umſtrahlt, den Redner im Salonſtyl ſprechend, immer ſanft, nie donnernd, immer licht, nie grabesdunkel. Letzteren Eindruck übt auf mich, im Gegenſatz zu Bach und Händel, Mendelsſohn's Oratorienmuſik.

ſang, und Fr. Michal's mehe kühler Vortrag und zwar glockenreines, aber etwas dünnes Timbre es machte, daß ihr „Dee Knabe" vor allem Uebrigen gelang. — Der Chor dagegen — und nun kommt die ſchwache Seite unſerer Leiſtung, (die Ihrer Wiener ſind die Soli) — entbehrte des ſchönen Vollklangs, namentlich der Bäſſe und Tenoee, die mir von Ihrer Stadt her in ſo prächtiger Erinnerung ſtehen; nicht minder auch der Energie und Verve im Einſatz und in der Accentuation. Hätte nicht die markige Orgel mit den eeſchütternden Zweiunddreißig-Fuß-Regiſtern und mit dem edlen, alle etwa benützten Mixturen in ſich auffaugenden Prinzipal bisweilen eine Wirkung hineingebracht, die Einem Mark und Fibern erzitteen machte: es wäee Manches faſt ſpurlos vorübergegangen. Dazu häufiges Verfehlen der Tempi, die größtentheils (Mendelsſohnianer werden es bezeugen) zu ſchleppend waren; ein häufiges Schwanken überhaupt des Taktſtabs zwiſchen dem Zuviel und Zuwenig, bei welchem es dem entre deux feux eingeklemmten Orcheſter oft ſauee genug wurde, feſten Stand zu halten. Alles in Allem jedoch und abgeſehen von ſolchen Einzelheiten: die ganze Aufführuug war aller Ehren werth und flocht dem Feſtordner und Leiter, der ſich's mit vieler Mühe hatte angelegen ſein laſſen, ſo viele würdige Kräfte auf einem Punkte zu verſammeln, ein Blatt mehr in ſeinen Kranz.

Nicht ganz das können wir von Beethoven's großer Meſſe melden. Ich ſage nichts über das Werk ſelbſt, obwohl ich auch hier mich vermeſſen möchte, einige von der allgemeinen Meinung abweichende Anſichten zu verfechten. *) Ich frage vielmehr, mich zur Ausführung des Werkes wendend: Geſchieht denn dem Publikum ſowohl wie den Ausübenden ein Genüge, wenn das Schiff, wie es der Fall war, nur ſoeben überm Waſſer erhalten wird und wir bald rechts, bald links die Klippen zu gewahren gezwungen werden, an denen es ſcheiteen dürfte? Und wenn, wie man uns ſagt, die Zeit zu kurz wae, es vollendet einzuſtudiren: wee zwingt denn, frag' ich weiter, einen vom Publikum noch dazu ganz unabhängigen Dirigenten, uns vor der Zeit die „Studie" vorzuführen? Das muß nicht ſein, ſollte nicht ſein! Wie ein Donnerwetter muß drein ſchlagen, was des Jupiter fulminans Hand geſchleudert, und wenn's die große Menge auch nicht gleich ganz in ſich aufnimmt, doch muß ſie — ſtaunen, wie man vor einem mächtigen Felſen ſtaunt. Und ſolches Staunen wird einen Jeden ergreifen, der das Rieſenweek in würdiger, nur in relativ-vollendeter Ausſtattung hört.

Ich ſpreche von kleineren Konzerten und will nur eines der wichtigeren gedenken. In Karl Schneider's Begleitung begab ſich Joachim nach Lübeck und ſpielte an einem und demſelben Abend nicht weniger als: 1. ſein eigenes ungaeiſches Konzert; 2. Beethoven's F-dur-Romanze; 3. Bach's (ſeeiwillig eingelegte) Chaconne; 4. Tartini's diaboliſche Sonate. Ich würde vergebens verſuchen, Iheen Leſern den Eindruck zu beſchreiben, den ſein Spiel auf's Neue auf mich gemacht, da der Maßſtab mit dem bei Ihnen Joachim gemeſſen wird, ein anderer iſt als der bei uns. Nur ſo viel will ich ſagen, daß ich ſchwankte, wem ich die Palme reichen ſollte, dem Spieler des ungariſchen Konzerts oder deſſen Komponiſten. War ich zumeiſt erſtaunt, ſo war ich's über die Beſchränkung, die er ſelber ſich als Tondichter auferlegt hatte. Nur die kleinſte, den „Zigeuner" des letzten Satzes unterbrechende und nach italieniſcher Art ausgeſponnene Kantilene konnte ihm — das mußte er wiſſen, und wußte es — ſämmtlicher Damen Herzen erobeen. Er dagegen hielt feſt, eigenſinnig aber konſequent feſt am Zigeuner, und — er that recht daran. Beſeiedigt, wie ich die alte Hanſeſtadt mit ihren ewig denkwürdigen Monumenten der Vorzeit verließ, verließ ich den Konzertſaal.

Im Uebeigen ſchickt ſich Alles an, die Winterſaiſon würdig vorzubereiten. Stockhauſen, an der Spitze der Sing-Akademie und des philharmoniſchen Orcheſters, übt „Paradies und Peri" „neunte Symphonie" und mehreres Orcheſtrale. Deppe (Singverein) ſtudirt den „Judas Makkabäus", Andere (Voigt, Armbruſt — Bachverein — Böie u. ſ. w.) haben Anderes im Werke. Ich hoffe in der Folge Gelegenheit zu haben, Ihnen auch hierüber zu berichten.

*) So wird die erſt leis anklingende, dann in immer ſtärkeren Schlägen einbrechende Trompeten-Fanfare im „Agnus dei" bei Jedem glaube ich, ohne Unterſchied, der es zum erſten Male hört, zum mindeſten großes Befremden erregen, ein Befremden, das erſt, wenn die Randbemerkung in der Partitur: „Bitte um innern und äußern Frieden" klar geworden, weniger ſchwindet als der Reflexion weicht. Und Reflexion eben war es — wie dürfen es uns nicht verhehlen — die dem Tondichter ſelbſt dieſe, jedenfalls etwas abſonderliche Auffaſſung in die Feder diktirte.

Wiener Theaterbericht.

Carltheater.

Am 28. Oktober zum erſten Male: „Blumen-Nettel, oder: Der Herr Direktor". Original-Lebensbild mit Geſang in drei Akten von Friedrich Kaiſer.

G. — Die Aufführung eines neuen Stückes vom „alten Kaiſer" gehört noch immer zu den Ereigniſſen, für deren Bedeutſamkeit ungewöhnlich gefüllte Häuſer die gewöhnlichen Gradmeſſer ſind. Für alle Geſchmacksrichtungen gilt noch immer ſein Name als die verläßliche Firma in dem Artikel Volksſtück, keine von ihnen zählt er zu ſeinen grundſätzlichen Gegnern. Der Schwärmer für die ehrenfeſte Solidität der guten alten Zeit erwartet von ihm einen ernſten, kräftig hervortretenden Grundgedanken als konzentrirenden Kern, der Liebhaber von Geiſt und Witz hofft aus ſeinen Kouplets und ſeinen unausweichlichen parabaſenartigen Monologen einige glückliche Aperçüs und Pointen mit nach Hauſe zu nehmen, und dabei, ſo denkt ſich im Stillen der nur durch den Haugout zu befriedigende Gourmand, wird es auch nicht ohne einige anregende Kaviarabfälle abgehen. Dieſe Geſchmacksſchattirungen fanden ſicherlich auch unter dem Publikum bei der erſten Aufführung der „Blumennettel" ihre zahlreiche Vertretung, und keine Partei kann ſich mit Grund beklagen, ſie ſei unberückſichtigt geblieben. Und trotzdem erhob ſich gegen die Applaus-Verſuche eine ſo energiſche Oppoſition, daß jene dadurch einige Male aus dem Felde geſchlagen wurden, und daß Hr. Kaiſer ſelbſt nicht den Muth hatte, anweſend zu ſein, als bei den Kouplets die Klatſcher den Sieg davon trugen. Ja man kann die Aufnahme der Novität bei ihrer erſten Aufführung faſt geradezu einen Mißerfolg nennen.

Wir würden ſehr unrecht thun, wollten wir für dieſen Mißerfolg bloß Hrn. Kaiſer verantwortlich machen. Soviel wir bemerken konnten, rührte das Mißbehagen des Publikums größtentheils von der Enttäuſchung her, daß es einen luſtigen Spaß erwartet hatte und ein Stück mit vorwiegend ernſtem Inhalt erhielt, ſo daß gerade deſſen beſter Theil ſein Todtengräber wurde. Auch wir können nicht ſagen, daß „Die Blumen-Nettel" zu den allerbeſten Erzeugniſſen des Autors gehört, und haben ſo manche entſtellende Zuthat zu rügen. Vor Allem wünſchten wir einen großen Theil des komiſchen Ballaſtes, der ſich zumeiſt an die ernſteſten Momente der Handlung anhängt und ihre Wirkung entweder aufhebt oder gar in's Gegentheil verkehrt, theils beſſer angeordnet, theils ganz entfernt. Beſonders gilt dies von der Rolle des Weinreiſenden Stoppler, der, wie der Kaſperl in der Marionetten-Fauſt-Komödie die Höllenfahrt, die Situation mit den plumpſten und unzeitigſten Späßen begleitet. Wir wünſchten verſchiedene andere Längen, die zum Kaiſer'ſchen Styl gehören, reduzirt, wie z. B. den unausweichlichen Vergleich zwiſchen Wein und Weibern, zu deſſen möglichſter Ausbreitung der Witz zu guter Letzt bei den Haaren herbeigezogen wird. Nicht weniger ſtimmen wir in das Verdikt derjenigen mit ein, welche die Verwendung einer und derſelben Effekt-Situation für zwei auf einander folgende Aktſchlüſſe in demſelben Grade komiſch finden, als ſie der Abſicht des Verfaſſers zufolge tragiſch ſein ſoll. Ja wir wollen ſogar ſoweit gehen, den ganzen komiſchen Theil bis auf eine einzige Scene als bald mehr, bald weniger mißlungen preis zu geben. Dafür aber erkennt man in der glücklichen Wahl des nichts weniger als abgegriffenen Stoffes, in der ſicheren, kräftigen Zeichnung und dem äußerſt lebendigen Kolorit des männlichen Titelhelden und in der ernſten Tendenz, welche den Konflikt durchweht, noch immer das für das Volksdrama geeignetſte Talent. Und wenn das Publikum des Carltheaters die Naſe rümpfte, ſo lieferte es hiermit nur einen neuen Beweis für ſeinen durch zu viel Gewürztes verdorbenen äſthetiſchen Magen. Auf einer andern Bühne hätte das Stück ſicherlich Beifall gefunden.

Eben ſo wenig wie dem Autor kann man den Darſtellern das Fiasko in die Schuhe ſchieben. Vor allem Andern möchten wir den Direktor des Hrn. Grois geradezu ſeinem Hartkopf in der „Frau Wirthin" an die Seite ſtellen. So ſicher und konſequent folgte er den Intentionen des Verfaſſers. Für Frl. Gallmeyer war durch eine ihr auf den Leib geſchriebene Rolle geſorgt, die ſie denn auch mit dem extravaganten Humor einer mit einem vollen Hauſe belohnten Benefiziantin ausfüllte. Vielleicht die ſchwierigſte Rolle hatte Hr. Matras. Der Felix gehört keineswegs zu den gelungenen Geſtalten des Stückes und man begreift nicht, wie Flora, die in Allem eine höher gehende Richtung verfolgt und gleich auf den erſten Augenblick von Berwald's Idealität lebhaft angezogen wird, ſchließlich einem ſolchen Hanswurſt aus freier Neigung die Hand reichen kann, wenn man ſie nicht eben auch zu den verzeichneten Figuren rechnen will. Um ſo mehr hätte daher Hr. Matras dem Autor zu Hilfe kommen und durch äußerſte Mäßigung und einige Würde ſeine Figur ziviliſiren und erträglich machen ſollen, ſtatt, wie er

that, in das Gegentheil zu verfallen. Frl. Kronau lavirte nicht ohne Glück. Ihrer Rolle eine einheitliche Gestalt zu geben, war eben nicht gut möglich. — Frl. Fontelive und die HH. Tewele und Treumann sekundirten bestens. — Hr. Klerr hatte eine Musik geschrieben, die zwar sehr nach dem Opern-Styl schielte, dafür aber umsoweniger singbar und volksmäßig war.

Josefstadt.

Den 31. Oktober zum ersten Male: „Die von der Nadel". Bild aus dem Volksleben in drei Abtheilungen von A. Berla. Musik von K. Kleiber.

G. — Unter den Blinden ist leicht König zu sein, es genügt, daß nicht beide Augen den Dienst aufgesagt haben. Ein solcher König im Sprichwort ist mit obiger Novität endlich einmal auf das Repertoir gekommen. Ob er es lange beherrschen wird, mag dahin gestellt sein, wir möchten es auch bezweifeln. Es mangeln ihm dazu zwei Reizmittel: die Neuheit der Erfindung und ein witziger Dialog, worunter der letztere Mangel in jedem Falle der greller hervortretende ist. Die insipide Konversation der Näherinnen ist gerodezu eine Herausforderung an die mit dem Mund nicht eben schlecht beschlagene Spezies der Wiener Mamselles der verschiedenen Weiß-, Putz- u. s. w. Waaren-„Salons". Allein man darf das Kind nicht mit dem Bade ausschütten und über diese unleugbaren Schattenseiten des Stückes seine guten übersehen. Von den verwendeten Motiven kann allerdings keines Anspruch auf Neuheit machen, aber man muß Hrn. Berla das Verdienst lassen, daß er sie verständig und ohne die so beliebt gewordene Effekthascherei um jeden Preis verbunden hat, die über Kirchthürme wegspringt und im Vorübergehen auf der Thurmspitze noch eine Pironette schlägt. Die komischen Situationen des zweiten Aktes namentlich sind, obwohl etwas stark auf die Gallerie berechnet, doch nichts weniger als bei den Haaren herbeigezogen. Und wenn Hr. Berla bei der Tendenz, sich der heimischen Arbeit und Industrie gegen die lächerliche Sucht nach französischen Erzeugnissen anzunehmen, nicht in die kopflose Extravagonz Hrn. Elmor's in „Oesterreichers Rheinfahrt" verfällt, so ist das nicht zu unterschätzen.

In der Darstellung trat am fühlbarsten der Mangel einer glücklichen Vertretung des Leinwäschhändlers hervor. Hr. Schönau rezitirte diese Rolle so ohne alle Charakterisirung herab und machte durch seine jugendlichen Luftsprünge einen so wenig angenehmen Eindruck, daß wir im Zweifel waren, ob wir ihn oder seine Rolle mehr bedauern sollten. Frl. Brandt führte ihre schwierige und dabei nichts weniger als dankbare Dulder-Rolle mit vollem Anstand durch. Hr. Fürst erwarb sich durch die einfache Darstellung seines Greislers und durch den glücklich pointirten Vortrag eines Kouplets wohlverdienten reichen Beifall. Fr. Raab benützte ihre Rolle, um möglichst zu unterhalten. Frl. Renner dagegen erreichte diesmal trotz ihres Fleißes mit ihrer Näherin nicht die volle beabsichtigte Wirkung. Hr. Romoni hat sein Talent zum Charakterdarsteller zum zweiten Mal bewährt. Der neu vorgeführte jugendliche Liebhaber Hr. Rüden vereint mit angenehmer Erscheinung Anstand und Wärme.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Neubesetzungen. Novitäten. Pensionirung. Oper. Hr. Deichmann. Vorstadt-Novitäten). Die im königl. Schauspiel bei ihrer viermaligen Vorführung stets mit Mißfallen begleiteten Novitäten: „Guten Abend" und „Der deutsche Festkalender" sind ad acta gelegt. Auch dem neu einstudirten alten Lustspiele: „Von Sieben die Häßlichste" wird es sicherlich nicht besser gehen wollen, wenn es dem beabsichtigten Zweck, — die Fülle neuengagirter junger Damen an einigen Abenden zu verwerthen, gedient hat. Man lachte, man applaudirte. Kann aber die Besetzung der Ernestine mit Frl. Taglioni und die des Ambrosius mit Hrn. Deffoir jun. als eine richtige und dem Zusammenspiel förderliche angesehen werden — ? — Frl. Döllinger, bislang die personifizirte Aushilfs-Liebhaberin, hat jetzt laut Kontrakt den fast verzweifelten Sprung in's alte Fach gewagt, um auch auf diesem verwaisten Gebiete nach Kräften hilfreiche Hand zu leisten. Die von ihr gemachten Versuche mit der Fadet („Die Grille") und der Claudio („Emilia Galotti") dürfen immerhin auf ein nachsichtiges Urtheil Anspruch machen, denn sie scheinen doch nur ein leidiges Provisorium verdecken zu sollen, bis Fr. Jachmann mehr als sonst dem tausenden Repertoir anzugehören die Muße haben wird. Neu einstudirt steht „Anno von Oesterreich" mit Frl. Erhartt in der Titelrolle und Hrn. Dahn als d'Artagnon zu erwarten, und sind zwei Stücke: „Nettelbeck" von Heyse und „Y 1" von Girndt zur Aufführung angenommen. Hr. Gern, der 58 Jahre „Komödie" spielte, ist auf seinen Antrag pensionirt und ihm vom König der volle Gehalt bewilligt worden. Daß man darauf bedacht gewesen wäre, diesem beliebten und verdienten komischen Schauspieler einen talentvollen Nachfolger zu erziehen, kann leider nicht gesagt werden. Das kürzlich engagirte Frl. Hassel ver-

Digitized by Google

läßt die k. Bühne wieder. In der Oper ſang Frl. Orgeni noch Donizetti's „Lucia“ mit Geſchmack und vortrefflich geſchultem Ton; in Auffaſſung und Spiel hat freilich die jugendliche Sängerin noch ihren innern Beruf darzulegen. Hr. Wachtel (Edgard) führte mit Geſchick und glanzvoller Stimme ſeinen Part durch und erntete enthuſiaſtiſchen Beifall; nur das Tremolo im dritten Akt vermochten wir nicht zu billigen. Neulich iſt wieder eine Schülerin der Fr. Viardot, Frl. v. Pöllnitz als Gluck's „Iphigenia auf Tauris“ aufgetreten, die wir verhindert waren zu hören. Die Königin Wittwe hat dies Fräulein ausbilden laſſen. In der Wilhelmſtadt wird das Jauner'ſche Ehepaar ſein Gaſtſpiel noch acht Tage verlängern. Raimund's neu einſtudirter, ſo ſinniger wie anziehender „Verſchwender“, in dem Fr. Jaanee einige Lieder recht hübſch vortrug, hat mit Hrn. Jaaner (Valentin), der gutmüthig-jovial zu individualiſiren verſtand, einen freundlichen Abend bereitet, zu dem beſonders Hr. Baillant (Flottwell) und Frl. Schramm (altes Weib) beitrug. Es wird wohl unſere Meldung, daß über das Vermögen des Kommiſſionsraths Deichmann am 19. Oktober d. J. Konkurs eröffnet iſt, keine Ueberraſchung mehr hervorbringen. Wahrlich aber zu komiſch iſt's, daß dieſer Theaterlenker einen Schreibebrief an alle Zeitungs-Redaktionen gerichtet haben ſoll, in welchem er zu beweiſen ſucht, daß nur die von ihm eingeſchlagene „ſolide“ Richtung ihn in's Unglück geführt habe. Sollte Hr. Deichmann wohl überhaupt je in ſeinem Leben an irgend eine Richtung bei ſeiner Theaterleitung gedacht haben? Wie Recht hat Shakeſpeare wenn er ſagt: „In Schwachen wirkt die Einbildung am ſtärkſten“. Das äußerſt verwickelte Geſchäft wird bis jetzt fortgeführt; das Perſonal muß alſo noch auf Gage zählen können. Nur Frl. Klara Unger, die unbedingt Wohlthaten von der Direktion empfangen hat, zog doch lieber das Sichere vor und ließ ſich bereits in Braunſchweig engagiren. Demnächſt ſoll ein vieraktiges Luſtſpiel von Schleſinger: „Liebespolizei“ aufgeführt werden. In der Viktoria ward zum erſten Male das Ausſtattungsſtück: „Die Nord-Amerikaner“ gegeben und erregten die Dekarationen und Maſchinerien, namentlich die Reiſe durch die Luft, der Eiſenbahnzug und die Apotheoſe reichlichen Beifall: Bei Wallner neu: „Cascoletto“ von Offenbach; „Ein Gewitter am Eheſtands-Himmel“. Bei Waltresdarff vermochte Hr. Dawiſon mit dem zum erſten Male vorgeführten, aber doch ſchon ſehr verſtäubten „Lumpenſammler von Paris“ wenig Theilnahme zu erringen. — In der Singakademie erfreuen ſich die Patti-Konzerte eines mächtigen Beifalls und Zulaufs. Carlotta Patti muß man wenigſtens gehört haben: Sie iſt ein Wunder der techniſchen Vollendung; man ſtaunt bewundernd die in ſchwindelnder Stimmhöhe ſich Bewegende an, — echte und wahre Kunſtbefriedigung erweckte die großartige Geſangskünſtlerin bei uns nicht. Dagegen bleibt Piatti ein geiſtvoll ergreifender Sänger auf ſeinem Cello. Wien erhält die Künſtler-Geſellſchaft im November.

F. Prag. (Emil Devrient. Opern-Navitäten). Der letzte Gaſt der diesjährigen Saiſon war Emil Devrient, der unter ungeſchwächter Theilnahme des Publikums 20 Mal auftrat und am 23. Oktober mit Gutzkow's „Werner“ ſchloß. Wir wollen, um nicht Geſagtes zu wiederholen, dem Künſtler nicht neuerdings die Wahl ſeines Repertoirs zum Vorwurf machen; aber wir glauben, daß, wenn Devrient nicht wieder „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, „Waiſe aus Lowood“, „Memoiren des Satans“ aber „Rubens in Madrid“ vorgeführt und überdies noch wiederholt, ſondern gediegene Werke wie „Don Carlos“, „Eſſex“, „Uriel Acoſta“ geboten hätte, ſein Gaſtſpiel nicht geringeren Anklang gefunden haben würde. Von beſſeren Stücken ſeines diesmaligen Cyklus ſind außer „Werner“ noch „Fiesko“ und Deinhardſtein's „Hans Sachs“ zu nennen. Im Ganzen ſtand ſein Fiesko den beiden anderen Rollen nach; dagegen war Hans Sachs wieder eine jener Künſtlergeſtalten, welche, wie auch den Molière und Rubens, Devrient mit beſonderer Vorliebe behandelt. Gutzkow's „Werner“ äußerte eine bedeutende Wirkſamkeit, wozu auch eine tüchtige Beſetzung beitrug. Ueberhaupt unterſtützte unſer Schauſpielperſonal den Gaſt weſentlich. Wie es heißt, werden bald einige größere Luſtſpielnovitäten gegeben werden, ſo Augier's „Pelikan“, Sardan's „Flatterſucht“ und Roſen's „Konſequenzen“. Eine neue Operette erſchien am 15. Oktober, nämlich „Mannſchaft am Bord“ von Zaitz, und gefiel. Die leichte, hübſche Muſik hätte bei beſſerer Beſetzung der zwei weiblichen Hauptrollen noch mehr gewirkt; Hr. Eichenwald gab den alten Aufſeher ſehr gut. Im Ganzen gehört die Operette zu den beſſeren ihrer Art, iſt nicht anſpruchsvoll und bietet viele Melodien. Am beſten gefiel der Chor der alten Frauen, der jedesmal wiederholt werden muß. Die Oper hat nunmehr Kräfte, welche zwar nicht hervorragend ſind, aber bei guter Verwendung Anſtändiges leiſten können; beſonders entwickelt ſich Hr. Becka als recht verwendbares Mitglied. Die neueinſtudirte „Zauberflöte“ ließ die Leiſtungsfähigkeit des geſammten Perſonals genügend beurtheilen. Hr. Becko ſang den Tamino mit vielem Glücke, dieſe Partie war ſchon lange nicht im Beſitze eines ſo ſtimmbegabten Sängers geweſen. Die Königin der Nacht haben wir von Frl. Brenner vor einigen Jahren viel beſſer gehört. Frl. Schneider (Pamina), die HH. Siehr (Saraſtro) und Eghardt (Papageno) befriedigten. Am ſchwächſten war das Damentrio (Frl. Freitag, Perechon und Fries). Der Oper fehlt jetzt hauptſächlich ein mannigfaltiges Repertoir; die Direktion will nur Navitäten bringen, die aber gerade jetzt äußerſt ſelten die erwünſchte Repertoirfähigkeit beſitzen; darüber vernachläſſigt ſie ältere gute Werke. So ließ ſie ſich bisher während der ziemlich langen Dauer ihrer Thätigkeit beliebte Opern ganz entgehen, namentlich „Fra Diavolo“, „Maurer und Schloſſer“, „Waffenſchmied“, „Stradella“. Der Nachtheil äußert ſich noch anderweitig, indem jene Opern, welche der Monotonie des Repertoirs zum Opfer fallen, ihre gewohnte Zugkraft durch die zu häufige Aufführung verlieren. Was wir eben bezüglich der Qualität der Opernnovitäten bemerkten, bewährte ſich bei der am 28. Oktober zum erſten Male gegebenen romantiſch-komiſchen Oper „Die drei Räthſel“ oder „Der Vogt von Canterbury“ von Herther, an anderen Bühnen unter dem Titel „Der Abt von St. Gallen“. Die Grundlage bildet Bürger's volksthümliches Gedicht „Der Kaiſer und der Abt“, deſſen Hauptſtrophen wörtlich aufgenommen ſind. Die Umwandlung des Abtes in einen Vogt, welche auch den Inhalt modificirte, hat dem Texte manche Pointe genommen. Was

den Eindruck der Oper betrifft, so war derselbe zuerst sehr günstig, die wirklich schöne Ouverture gefiel und ebenso die meisten Nummern des ersten Aktes; später ermattete das Interesse sichtlich, so daß dem Werke hier keine Zugkraft sich prophezeien läßt. Das Günstigste, was man der Musik nachsagen kann, ist, daß sie melodiös und leicht singbar ist; es finden sich viele anmuthige, frische Motive, wobei freilich zu bemerken ist, daß das komische Element wenig zum Vorschein kömmt. Am besten zeigt dies die Hauptfigur, der Vogt, welcher, dem Texte nach, auf eine Art Folstoff angelegt, musikalisch einen kormoyanten Anstrich hat. Dies paßte allerdings für den Galgenhumor des 3. Aktes, minder aber für den Anfang, wo der Vogt beim behaglichen Mahle erscheint. Hier hätte der Sänger, Hr. Franosch, wohl nachhelfen können. Abgesehen davon, fehlt es der Komposition nicht an Gediegenheit; man erkennt, außer dem unglücklichen 3. Akt, den Nachahmer Nikolai's und Lortzing's. Freilich ist es eben nur Nachahmung; denn das Liebesduett im 2. Akte steht z. B. hinter dem in den „Lustigen Weibern", das in ähnlicher Situation erscheint, sehr weit zurück. Der 3. Akt, ist sehr schwach; ein origineller Komponist hätte die Scene gut benützen können, wo der vorgebliche Vogt dem Könige die Räthsel löst, indeß der wirkliche ängstlich dem Ausgange entgegen sieht; denn der Text hat hier dankbarere Momente, als das Gedicht dadurch, daß auch der Vogt nicht weiß, wer hinter seinem Doppelgänger steckt, und somit der Schluß zwei Ueberraschungen bringt, dem König und dem Vogt. Was brachte hier der Komponist? Einen schablonenhaften Marsch, eine flache Balletmusik und eine ganz einfache Betonung des Bürger'schen Gedichtes. Den Vogt gab Hr. Fronosch, der sich für Buffarollen sehr gut eignet, so daß das komische Fach mit Recht fast ganz in seine Hände überging und der eigentliche Buffo Hr. Lück eigentlich nur nominell als solcher erscheint. Hr. Fronasch ist stimmbegabt und hat Humor, der diesmal wohl weniger hervortrat. Hr. Eghardt repräsentirte den König von England würdig und verlieh dieser Schablonenfigur mehr Festigkeit. Als Schäfer Robin war Hr. Neudatt besonders im Spiele gut. Die Damen bewiesen, daß sie in der Spieloper nicht allzusehr zu Hause seien; den Frl. Schneider (Harriet) und Perechon (Gudula) gebricht es bei aller Sorgfalt im Gesange an Leichtigkeit und Humor. Im Allgemeinen merkte man dem Ensemble fleißiges Einstudiren an. — Von Einzelnheiten erwähnen wir, daß die Prima Ballerina Frl. Rudolf Anfang November unsere Bühne verließ, ferner daß Fr. Ristari dreimal im Neustädter Theater mit ihrer Gesellschaft von 28 Personen spielen wird, als Medea, Deborah und Maria Stuart, endlich daß die Benefices wieder eingeführt sind. Hr. Dr. Görner ist gegenwärtig Intendant des Landestheaters. Von nomhaften Konzertgebern sind Tousig, der sich demnächst produzirt, Fr. Clauß-Szarvady und Hr. v. Bülow zu nennen. — Die Dilettantenvorstellung von Meyerbeer's „Afrikanerin" soll Ende November in der Vorstadt Kolonienthal zu einem wohlthätigen Zwecke stattfinden und zwar unter Leitung der Fr. Pilz-Bergauer, welche die Selika singt. Den Vasko de Gama hat Hr. Neudolt, den Großinquisitor Hr. Meister, die Ines Frl. Walter inne.

Lokales.

Unser geehrter Stuttgarter-Korrespondent meint in seinen letzten Bericht (siehe die vorige Nummer Seite 687) indem er das Verbot der Aufführung von „Kabale und Liebe" bespricht, dieses Trauerspiel sei früher auch am Wiener Burgtheater verboten gewesen. Dieses beruht wahrscheinlich auf einer Verwechslung mit den „Räubern", welches Stück allerdings bis in den fünfziger Jahren nicht gegeben werden dürfte. „Kabale und Liebe" hingegen wurde bereits am 23. Juli 1808 zum ersten Mal gegeben, ist seitdem ununterbrochen am Repertoir des Burgtheaters verblieben und dürfte bald seine hundertste Aufführung erreichen. Freilich hatte damals die berühmte Wiener Zensur einige Aenderungen und Streichungen vorgenommen und in ihrer blöden Naivetät geglaubt dadurch das Stück „hoffähig" gemacht zu haben. Der Präsident wurde zum Vicedom umgewandelt, der Oberhofmarschall zum Obergarderobier, und Ferdinand mußte der Neffe seines Vaters sein. Sonst wurden noch einige Kraftstellen gemildert oder gestrichen. Seit 48 wird aber das Trauerspiel deinahe ganz nach der Original-Ausgabe gegeben. Daß es in unserer Zeit außer in Hessen-Kassel, noch einen Hof gebe der in so erbärmlich kleinlichen Rücksichten befangen sei, hätten wir wahrlich nicht gedacht.

Ueber Frl. Gallmeyer bringt der „Zwischen Akt vom 1. November ein lesenswerthes Feuilleton von O. F Berg. Dieser für das „Fremdenblatt" bestimmte, und von diesem refüsirte Artikel wurde vom Verfasser bereits am 19. August dem „Zwischen-Akt" zugeschickt. Warum die Redaktion diesen Artikel „bisher nicht" veröffentlicht hat, und warum sie ihn „gerade jetzt" veröffentlicht, ist uns nicht klar; allein sieht man auch dem erwähnten Aufsatze sein Datum an, so wird er doch auch jetzt auf jeden Unparteiischen seine Wirkung nicht verfehlen, denn er enthält viel Wahres. Nachdem Frl. Gallmeyer doch nun einmal zur Stadtfigur gemacht wurde, und sich das Publikum durchaus um ihr Thun und Lassen außer der Bühne kümmern will, so hat auch die von Hrn. Berg skizzirte Charakteristik ihre Berechtigung, und nach Allem, was wir von der Künstlerin wissen, nach der unparteiischen Beobachtung ihres ganzen Treibens, seitdem sie hier ist, und besonders Alles dessen, was mit ihr getrieben wurde, können wir in allem Wesentlichen den von Hrn. Berg ausgesprochenen Ansichten nur beipflichten.

e. **„Der Müller und sein Kind"** wurde am Allerseelen-Tage im Theater an der Wien bei überfülltem Hause gegeben und man konnte diese Darstellung keineswegs zu den mißlungenen zählen, da durch die Damen Christ, welcher der Preis zuerkannt werden muß, und Arbesser, dann durch die HH. Zsika und Friese die Hauptpartien gut besetzt und auch so ausgeführt wurden. Die übrigen Mitwirkenden füllten auch das Ensemble ganz anständig aus, und so wurde diese Vorstellung sehr beifällig aufgenommen. — Dieselbe Vorstellung fand im Thaliotheater statt, worin Frl. Kellmann aus Stuttgart als Marie debütirt und dem Vernehmen nach Beifall gefunden hat.

Briefkasten der Redaktion. 28. Oktober—3. November ♂ in Berlin, F in Prag: Benützt — L. v. S hier. L in Stuttgart, Dr K in Mannheim. O. P. in Innsbruck: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 45. Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien. 11. November. 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hohe Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czeemak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das Madrigal. Von A. Schmidt (Schluß). — Dramaturgiſche Literatur (Guttmann.) — Berliner Muſikbericht. Von O. Gumprecht. — Stuttgarter Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Repertoir), Operntheater (Repertoir), Carltheater (Novitäten). — Korreſpondenz-Nachrichten (Peſth) — Lokales

Das Madrigal.

Von Auguſt Schmidt.

(Schluß.)

Die dritte und letzte Epoche der Madrigale des 17. Jahrhunderts umfaſſend, beginnt mit Claudio Monteverde aus Cremona, einem Schüler Marcantonio Jugegnieri's (1570—1606). In die Periode dieſes von ſeinen Zeitgenoſſen wegen ſeiner Neuerungen und Reformen in der Muſik ſo vielfach und nicht ganz ohne Grund angefeindeten Tonſetzers fällt der Beginn des dramatiſchen Styles in ſeinen allererſten Anfängen. Er ſchrieb Madrigale für den herzoglichen Hof in Mantua, auch ſpäter als Kapellmeiſter der Baſilika in Venedig, in welchen manche bis dahin ungewöhnliche und ſelten gebrauchte Tonverbindungen, unvorbereitete Uebergänge, grelle und mitunter unaufgelöſte Diſſonanzen u. dgl. m. gewagt ſind, weßhalb er von ſeinen Kunſtgenoſſen vielfach getadelt, von ſeinen Verehrern aber dagegen überſchätzt und als Reformator der Muſik proklamirt wurde. Es macht ſich übrigens in ſeinen Kompoſitionen immerhin das Streben nach geſteigertem Ausdrucke in der Wahl von ungewöhnlichen Motiven bemerkbar; eine größere Freiheit, ſowohl in der Erfindung, als in der Ausführung, iſt in denſelben vorherrſchend und trägt weſentlich bei zur Erweiterung der Grenzen im Bereiche des muſikaliſch-dramatiſchen Ausdruckes, der ſich bei ſeinen Vorgängern von der Sterilität des muſikaliſchen Formweſens noch nicht emanzipirt hatte. Sein Beiſpiel blieb nicht ohne günſtigen Einfluß auf ſeine Zeit, und war er auch nicht dazu berufen, die Kataſtrophe herbeizuführen, welche eine gänzliche Umgeſtaltung der dramatiſchen Muſik zur Folge hatte, indem ſie die Oper mit dem früher nicht gekannten Reiz der melodiſchen Belebung ſchmückte, ſo gebührt ihm doch das Verdienſt, ſie vorbereitet zu haben.

Monteverde war, wie in unſerer Zeit Richard Wagner, mit welchem ſein Kunſtwirken viele Aehnlichkeit hat, Dichter und Tonſetzer zugleich. Er komponirte eine große Zahl von Madrigalen, die er in fünf Büchern 1604 in Venedig drucken ließ und mit einer geiſtreichen Vorrede in die Welt ſchickte. Nachdem Jacopo Peri, einer der berühmteſten Madrigaliſten ſeiner Zeit, — die Madrigale, welche er zu Ehren der Damen komponirte, wurden bei den vom Hofe zu Ferrara 1590 veranſtalteten Turnieren mit ſo großem Beifalle aufgeführt, daß ſie ſeinen Ruf durch ganz Italien verbreiteten — die erſte Oper, ſeine „Euridice", Tragedia per la musica, 1600 in Florenz bei dem Hochzeitsfeſte Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medicis zur Aufführung gebracht hatte, folgte Monteverde alſobald dem Beiſpiele desſelben nach und komponirte die Oper „Ariadne" 1606 und unmittelbar darauf 1607 den „Orpheo" *), von welchen er die erſtere 1608 in Venedig zur Darſtellung brachte.

*) Das Programm dieſer Oper iſt ein intereſſantes Kurioſum, das nicht nur ein Muſter der Theaterankündigungen damaliger Zeit liefert, ſondern auch ein Bild gibt von dem Orcheſter vor dritthalb Hundert Jahren, indem es die einzelnen Inſtrumente anführt, aus welchen ein Orcheſter damals zuſammengeſtellt war, deren Namen und einſtiges Beſtehen gegen-

Digitized by Google

Nach Peri und Monteverde sind zu nennen Johann Hier Kopsberger, ein Deutscher, der in Rom lebte und auch im Modrigalstyl Vorzügliches leistete 1600—1630; Alessandro Scorlotti, geb. zu Neapel 1658, gest. 1725, Schüler des berühmten Carissimi, einer der größten Tonsetzer aller Zeiten und Lehrer Durante's, des Begründers der neapolitanischen Schule; er hinterließ mehrere Madrigale, von welchen auch die k. k. Bibliothek einige aufbewahrt, Neukomm erwähnt ein solches für 5 Frauenstimmen, das im Jahre 1823 in Paris aufgeführt wurde; der bekannte Sänger, Violinspieler und Komponist Alessandro Strodello *), der in Genua im Jahre 1678 unter Banditenhänden fiel, der Bologneser Gian Carlo Maria Clari, Kapellmeister der Hauptkirche zu Pistojo, Schüler des P. Colonno, der auch einige Madrigali buffi schrieb; Benedetto Marcello, geboren 1680, gestorben 1732, ein venetianischer Nobile, von seinen Zeitgenossen als Staatsmann, wie als Tonsetzer gleich hochgeehrt **); der berühmte Kapellmeister der Basilika in Venedig Antonio Lotti ***), der in dieser Richtung besonders eine Volksthümlichkeit entwickelte, die von Wenigen in einem so hohen Grade erreicht wurde, und endlich der Kapellmeister Karl VI. Antonio Caldaro, geboren zu Venedig 1671, der im Jahre 1737 starb. Selbst Duronte, der bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts blühte, beschäftigte sich viel mit dieser Kunstform und schrieb eine nicht unbedeutende Zahl von Modrigalen, welche die Bibliothek des Pariser Konservatoriums bewahrt. Es reichen daher die Ausläufer der zu Anfang des 16. Jahrhunderts erfundenen Kunstform bis tief in's 18. Jahrhundert hinein; allein die Zeit hatte auf ihren gewaltigen Schwingen neue Formen an's Licht der Gegenwart getragen und mit ihnen nahm der musikalische Geschmack eine andere Richtung. Und wenn sich in der Folge einzelne Meister noch in der Komposition eines Madrigals versuchten, so war dies wohl kaum mehr als eine Studie für sie selber, dem Publikum gegenüber erschienen derlei Kompositionen nur mehr als Kuriosität, welcher jedoch allgemeine Sympathien fehlten.

Obgleich das Modrigal schon in der letzten Periode seines Bestehens als allgemein gebräuchliche Kunstform viele seiner früheren Eigenthümlichkeiten, die es charakterisirten, eingebüßt hatte, insbesondere

wärtig nur Wenigen bekannt sein dürften, während die Wirkungen, welche das Ensemble eines solchen Instrument-Konglomerats möglicher Weise hervorbringen konnte, selbst die kühnste Phantasie nicht zu versinnlichen vermag.

Das Programm des „Orfeo" lautete nach Anführung des Titels und der Namen des Dichters und Kampanisten:

La musica Prologo accompagnata da — Duoi Gravi Cembani (damit scheint nach unseren Begriffen der Flügel im Gegensatze zum Spinett gemeint zu sein).

Orfeo accompagnato da Duoi Contrabassi de Viola.

Euridice „ Dieci Viole da brazzo; der Name Violen (Bratschen) im Gegensatze zur Viola da Gamba.

Choro de Ninfe e Pastorie accompagnato da Un' Arpa doppia (für die Schäferchöre allerdings eine sehr zarte, jedoch gegenüber den zehn Violen der Euridice etwas unverhältnißmäßige Begleitung).

Speranza (eine allegarische Figur) Due Violini piccoli alla Francese (unsere heutigen Violinen).

Caronte „ „ Duoi Chittaroni (Charon von 2 Guittaren begleitet! —)

Chori di spiriti infernali accompagnati da Duoi Organi da legno (Es dürften damit offenbar Pasitive gemeint sein, jedenfalls aber scheint es wunderlich, die Chöre der Dämone von Kircheninstrumenten begleiten zu lassen).

Proserpina „ „ Tre Bassi da Gamba (eine Begleitung, die nicht ohne Ironie zu sein scheint).

Plutone „ „ Quattro Tromboni (bei der Begleitung des Pluto von 4 Trompeten liegt der Vergleich der Trompetenfanfare sehr nahe, welche im „Lohengrin" der jedesmaligen Ankunft des Königs vorausgeht).

Apollo accompagnato d'un Regale (man verstand unter diesem Namen ein Klavierwerk mit zwei Bälgen und statt der Saiten mit argelartigem Schnarrwerke mit Pfeifen aus Zinn. Es waren diese Instrumente leicht zu transportiren und nahmen wenig Raum ein. Man gebrauchte sie zum Vortrage des Generalbasses. Mit Oeffnen oder Schließen des Deckels wurde der Ton gedämpft oder verstärkt.

*) Die vorerwähnte Kiesewetter'sche Sammlung enthält drei Madrigale seiner Kampasition.

**) In der Kiesewetter'schen Sammlung befinden sich drei vierstimmige Madrigale.

***) In derselben Sammlung sind nebst anderen Madrigalen auch ein solches für vier Stimmen und eine Posaune.

Digitized by Google

fremde, mit der Einfachheit des Anfangs angewendeten Kontrapunktes weniger vereinbarliche Elemente ſich in dieſelben einſchlichen, ſo hat es dagegen in der muſikaliſchen Geſtaltung einen bedeutenden Aufſchwung genommen. Die Madrigale aus der Periode ihres Entſtehens, mit jenen des 17. Jahrhunderts verglichen, zeigen am deutlichſten die großen Veränderungen, welche mit dieſer Kunſtform in Bezug auf geiſtreiche Erfindung und freiere, kunſtvollere Geſtaltung im Verlauf der Zeiten vor ſich gegangen ſind. Wie früher erwähnt, breitete ſich die Kunſtform des Madrigals von ſeinem Stammlande über ganz Europa aus; die Niederländer, die Deutſchen komponirten Madrigale, und die Bibliotheken bewahren einen reichen Schatz ſolcher Tonſtücke aus allen Ländern, wo Muſik getrieben wurde. Obgleich jedoch die Kundgebungen dieſer ſympathiſchen Hinneigung zu einer Kunſtform, welche ſich den muſikaliſchen Bedürfniſſen damaliger Zeit ſo vollſtändig akkommodirte und im vollkommenſten Einklang ſtand mit dem herrſchenden Kunſtgeſchmacke, ſich überall bemerkbar machten, ſo wurde doch das Madrigal in keinem Lande außer Italien in einem höheren Grade kultivirt, als in England. Dort ward es im eigentlichſten Sinne Gemeingut des Volkes. Nur die allgemeine Empfänglichkeit für die Muſik in einer Kunſtrichtung, die von gründlicher muſikalſcher Ausbildung in weiteren Kreiſen bedingt iſt, kann ein Kunſtverſtändniß erklären, das ſich in allen Schichten der Geſellſchaft bemerkbar machte und in ſchaffender und ausführender Weiſe ſo vieles Bedeutende hervorbrachte, das die Kunſtgeſchichte aufbehalten und von dem die Archive die unwiderlegbarſten Beweiſe in muſikaliſchen Werken liefern, die eine ungewöhnliche Produktivität damaliger Komponiſten dokumentiren. Dieſer hohe Standpunkt muſikaliſcher Intelligenz in einem Lande, welches, wie England gegenwärtig, im Vergleiche mit anderen Ländern, wo überall bedeutende Talente erſtanden, ſo wenig ſchaffende Künſtler aufzuweiſen hat, findet nur darin ſeine Erklärung, daß in Englaud um die Mitte des 16. bis in das 17. Jahrhunderts hinein, in welchem Zeitraum die Madrigale dort Wurzel faßten und einen nationalen Charakter annahmen, und wo die Probuktivität in dieſer Richtung eine ſo allgemeine und bedeutende war, die Engländer aber die Madrigalſchreibart mit ſo großer Vorliebe und ſo glänzendem Erfolge betrieben, daß ihre Madrigale den Rang neben den beſten Werken der Niederländer, Italiener und Deutſchen in dieſer Richtung behaupten — das Erziehungsſyſtem der höheren Stände der freien Entwickelung der muſikaliſchen Kunſt nicht nur allen Vorſchub angedeihen ließ, ſondern der kunſtgerechten Ausübung der Muſik als einem Hauptbeſtandtheil der Sittenbildung die größte Pflege zuwendete. Einen Beweis, wie tief der muſikaliſche Kultus in den ſozialen Verhältniſſen Englands Wurzel geſchlagen, liefert das im Jahre 1661 erſchienene Buch: „The complete Gentleman“, von Henry Peacham, welches nach dem Ausſpruche des Verfaſſers beſtimmt war: „Die nöthigſten und empfehlungswürdigſten Eigenſchaften, ſowohl in Beziehung auf den Geiſt als auf den Körper, die für einen edlen Kavalier erforderlich ſind, zu geben.“ — Es heißt darin unter Anderem: „Ich verlange von Euch nichts weiter, als daß Ihr Eure Partie ſicher und vom Blatte ſinget, und daß Ihr dieſelbe für Euch entweder mit Hilfe einer Viola oder einer Laute vorzutragen verſteht“. Dieſe Stelle macht uns den muſikaliſchen Bildungsgrad klar, zu welchem ſich damals die höheren Stände der Geſellſchaft in England aufgeſchwungen hatten. Wie würde es gegenwärtig um den Geſang ſtehen, wenn dieſen Anforderungen zuletzt nur jedes Mitglied eines Geſangvereines vollkommen zu entſprechen im Stande wäre, die Begleitung mit der Laute würde ihm gerne erlaſſen werden!

Einen zweiten Beweis, wie allgemein die Muſik damals in England betrieben wurde, liefert Thomas Morley, Muſikmeiſter an der Univerſität zu Oxford und Mitglied der Kapelle der Königin Eliſabeth, der rühmlich bekannte Verfaſſer der „Anleitung zur praktiſchen Muſik“, in welcher er in der damals beliebten Form des Dialoges einen jungen Edelmann ſprechend einführt, der ſeinem Freunde die Leiden klagt, welche ihn, den Unmuſikaliſchen, getroffen als er in die Welt hinaustretend, in Geſellſchaften über Muſik ſprechen ſollte, die er nicht verſtand, und er, als man ihn bei den Gaſtmälern nach aufgehobener Tafel, wo in üblicher Weiſe die Singbücher vertheilt wurden, zur Mitwirkung bei dem Vortrage von Madrigalen aufforderte, ſeine Unkenntniß beſchämt geſtehen mußte.

König Heinrich VIII. ging in dieſer Beziehung ſeinem Volke als nachahmungswürdiges Beiſpiel voran. An ſeinem Hofe wurde nicht nur die Muſik mit Fleiß und Eifer gepflegt, er zog auch fremde Künſtler dahin und zeichnete ſie auf alle Weiſe aus. Er ſelbſt

Digitized by Google

war ausübender Musiker und ein talentvoller Komponist. Die Archive bewahren von ihm viele mehrstimmige Gesangsstücke, die Wiener Hofbibliothek zwei Hymnen zu 3 und 4 Stimmen. Er soll auch mehrere weltliche Madrigale geschrieben haben.

Die berühmtesten englischen Madrigalisten von der Mitte des 16. bis ins 17. Jahrhundert waren:

William Bird †. 1623, welchem, obwohl mit Unrecht das Verdienst zuerkannt wird, der Erste gewesen zu sein, der die Kunstform des Madrigals in England einführte. Diese Annahme scheint um so mehr auf einem Irrthume zu beruhen, als schon Thomas Tallis, sein Lehrer, dessen Nachfolger er als Organist der Königin Elisabeth ward, Madrigale veröffentlichte, von welchen die Kiesewetter'sche Sammlung eines: „In going to my lonely bed" for Four voices, aufbewahrt.

Thomas Moneley, der vorgenannte theoretische Schriftsteller und Komponist.

John Dowdland †. 1615. *)

John Bennet. **)

Peter Philipps im Dienste der Erzherzoge Albert und Isabella, Statthalter der Niederlande, zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Henry Purcell, Vorsteher des Chores an der Westminster-Abtei †. 1693, der Stolz der Engländer.

Orlando Giddons, John Ward, Thomas Weelkes, Bateson und Wildie, Komponisten des 17. Jahrhunderts, von welchen fünf- und sechsstimmige Madrigale sich in Kiesewetter's Sammlung vorfinden.

Nachdem schon lange in Italien die neuen Kunstformen, welche das Madrigal verdrängt hatten, allgemein eingeführt waren, erhielt sich dasselbe in England noch in voller Werthschätzung, und als die „Kantate" und zuletzt „der dramatische Styl" ihren Einfluß auf den allgemeinen Geschmack auch in England geltend zu machen anfingen, gab es noch viele Verehrer und Anhänger des Madrigalstyls. John Immyns errichtete sogar noch im Jahre 1724 in London eine eigene „Madrigal-Sozietät", welche aus einer Gesellschaft von Musikfreunden und Musikern bestand, welche sich ausschließlich nur mit der Aufführung von Madrigalen beschäftigten. Allein dieses Unternehmen war nichts als ein fruchtloser Wiederbelebungsversuch einer Kunstform, die keine Lebensfähigkeit mehr in sich barg und nur mehr ein geschichtliches Interesse besaß. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts, wo Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven die Oper und den Konzertsaal beherrschten, verliert sich jede Spur dieser Kunstform. Wir finden von keinem dieser großen deutschen Tondichter irgend einen Versuch, in diesem Style zu komponiren. *) Aber selbst auch die Italiener haben nicht einmal mehr versuchsweise das Madrigal aufgenommen. Um so überraschender ist das Vorkommen eines solchen Tonstückes, dessen Komposition der neuen Kunstperiode angehört und das einem italienischen Meister sein Entstehen verdankt, dem man einen solchen Versuch am allerwenigsten zugetraut hätte. Es ist dies Gaetano Donizetti, einer der Hauptrepräsentanten der modernen italienischen Kunstrichtung, das Tonstück selbst aber ein Madrigal: „Cedè la mia costanza", Fuga a quattro voci. Das Original von der Hand des Komponisten in das Gedenkbuch des Frl. Kandler 1820 eingetragen, befand sich mit dem ganzen Gedenkbuch in der Sammlung des durch seine musikalischen Forschungen vielverdienten eifrigen Sammlers Alois Fuchs. Die Abschrift bewahrt die k. k. Hofbibliothek.

Mit dieser letzten Erinnerung an die einst so beliebte und bewunderte musikalische Kunstform sei der vorliegende Versuch einer Monographie des Madrigals geschlossen, der keineswegs Anspruch macht auf das Verdienst einer erschöpfenden Darstellung dieses für die musikalische Kunstgeschichte so überaus wichtigen Gegenstandes, sondern nur dem Wunsche sein Entstehen verdankt, die Aufmerksamkeit des Leserkreises dieser Blätter auf eine Kunstform zu lenken, welche berufen war, den größten Einfluß zu nehmen auf alle anderen Kunstformen, und als eine der gewichtigsten Grundfesten anzusehen ist, auf welche gestützt sich die größten Werke der berühmtesten Tonmeister aller Zeiten aufbauten.

*) Es befindet sich ein Madrigal von ihm in der k. k. Hofbibliothek.

**) Ebenfalls.

*) Ein im Besitze des Verfassers dieses Aufsatzes befindliches Tonstück, Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung von Händel, kann, obgleich es als „Madrigal" bezeichnet ist, doch nur uneigentlich dieser Kunstform beigezählt werden.

Digitized by Google

Dramatische Literatur.

Guttmann, Oskar. Grundsätze der ästhetischen Bildung des menschlichen Körpers. Praktisches Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler. Mit 98 feinen Holzschnitten. 8. XXVII und 278 S. Leipzig, Friedr. Löwe, 1865.

G. „Viel ist über Anstand und feines Benehmen geschrieben worden, selbst unsere bedeutendsten Autoritäten, wie Goethe u. A. haben sich darüber ausgelassen; aber nirgend finden wir ein System, eine vollständige Methode. Wir besitzen Werke über Gymnastik, über Tanz, über Fechten, Plastik, Mimik u. s. w., aber keines, in welchem aus allen diesen ein System aufgestellt, nach welchem gebildet werden könnte". In diesen Worten des Vorwortes ist hinreichend die Aufgabe angedeutet, welche sich der Verfasser in seinem Werke gestellt hat. Es soll ein systematisches Lehrbuch der ästhetischen Gymnastik — dieses Wort im weitesten Sinne genommen — des Körpers vor allem Anderen für den Bühnenkünstler sein, das aber auch der Laie mit Nutzen für seine äußere Bildung zur Hand nehmen kann, und zerfällt zu diesem Zwecke in 7 Abtheilungen. Davon behandelt III. bis V. den eigentlichen Kern des Werkes: Aesthetische Gymnastik, Grundelemente des Tanzes, Grundelemente der Fechtkunst; I. und II. beschäftigen sich mit den nöthigen Vorstudien: Anatomisch-physiologischen Grundbegriffen, Pädagogischer Gymnastik, und VI. und VII. behandeln als eine Art Anhang: Grundsätze der Bekleidung und Anwendung der in dem Buche aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon und die Bühne. Fragt man nach dem Verhältniß, in welchem es etwa zu dem in der deutschen verwandten Literatur noch immer bekanntesten Werke, mit Engel's „Ideen zu einer Mimik", steht, so geht es theils darüber hinaus, da es einmal ein umfassenderes Gebiet behandelt, als jenes, und da Engel selbst sagt, er wolle „ganz und gar nicht von der Schönheit, lieber allein von der Wahrheit" in der Mimik reden, während Guttmann sich gerade die Ermöglichung der ersteren zum Ziele gesetzt hat; theils kann es wieder blos als Vorstudie zu der Beschäftigung mit Engel's Werke betrachtet werden, da es sich blos mit der äußeren Form, gleichsam mit der Grammatik der Kunst beschäftigt, während man jenes die Metaphysik nennen könnte. Ob ein solches Werk von Nutzen, ob es nothwendig sei, beantwortet uns wieder der Verfasser am besten selbst, wenn er sagt: „Es bildet die ästhetische Gymnastik das A B C der Mimik, und ist ohne sie keine Kenntniß der letzteren möglich; sowie ohne Kenntniß des Alphabets die Erlernung einer Sprache unmöglich ist".

Eine andere Frage wäre die nach der Befähigung des Autors. Hr. Guttmann aber war oder ist vielleicht noch, nicht nur selbst Schauspieler, sondern befaßt sich auch, wie wir aus seinem Buche erfahren, seit Jahren mit der Ausbildung junger Talente für die Bühne. Der letzte Umstand namentlich gab ihm natürlich Gelegenheit zu zahlreichen Beobachtungen, welche in dem Buche zu fruchtbringender Verwerthung kommen, und mit der reichen persönlichen Erfahrung geht eine umfassende Kenntniß der einschlägigen Literatur Hand in Hand. Außer achtundzwanzig benützten Quellen-Werken, die am Kopfe der Schrift namentlich angeführt werden, begegnen wir in derselben noch Namen, wie Carus, Charles Bell, Iffland. Bei der Verarbeitung dieses Materials machen sich drei Eigenschaften vortheilhaft bemerkbar: logische Anordnung, Deutlichkeit und Kürze, Eigenschaften freilich, die für ein Lehrbuch unerläßlich sind. Der Zweck des Gebrauchs zum Selbstunterricht, der dem Verfasser hauptsächlich vorgeschwebt zu haben scheint, macht an verschiedenen Stellen Opfer erklärlich, welche der Klarheit auf Kosten der Präzision gebracht werden. Um einen Beweis für des Verfassers Streben nach jener zu geben, wollen wir hier folgen lassen, was er für Regeln für das Oeffnen einer Thür aufstellt. Er sagt darüber:

„Hat man eine Thür von außen zu öffnen, so ergreift man den Drücker des Thürschlosses, wenn dasselbe sich linker Hand von uns befindet, mit der rechten Hand, während die linke den Hut hält; der rechte Fuß steht auf der Thürschwelle, der linke etwas zurück, den Schwerpunkt tragend; mit einem entschiedenen, doch nicht störenden Drucke öffnend, thut nun der rechte Fuß den ersten (kleinen) Schritt in das Zimmer, der linke den zweiten (kleinen) Schritt. Sowie der Schwerpunkt nun wieder auf den linken Fuß gefallen und der rechte in die erste Position herangezogen, hat die rechte Hand, bis jetzt den Drücker haltend, diesen losgestoßen und sofort den der inneren Thürseite ergriffen, die Thür hinter sich schließend. Nun schreitet man links in die zweite Position seitwärts-vorwärts und, diesen Schritt als Vorbereitung zum Kompliment benützend, erfolgt nun mit dem Heranziehen des rechten Fußes die Verbeugung.

Dadurch, daß wir den dritten Schritt in's Zimmer nach links machen, kommen wir aus dem Bereiche der Thür und entgehen dadurch der häufig vorkommenden Fatalität, von einem unmittelbar nach uns Eintretenden mit der Thür einen Schlag in den Rücken zu bekommen.

Befindet sich das Thürschloß beim Eintritt rechter Hand von uns, so geschieht alles bis jetzt Gesagte umgekehrt".

Digitized by Google

Das heißt doch echt deutsch gründlich sein!

Nach dieser allgemeinen Charakteristik sei es uns gestattet, einen kleinen Rundgang durch die einzelnen Abtheilungen vorzunehmen. Die erste enthält eine übersichtliche Darstellung des menschlichen Knochen- und Muskel-Systems und seiner Mechanik, wovon wir besonders die Harleß' „Plastischer Anatomie" entlehnte Theorie des Gehens der Beachtung empfehlen. Mehr auf eigenen Füßen steht der Verfasser im folgenden Abschnitt, in welchem er treffliche Anweisungen zur gymnastischen Ausbildung der einzelnen Körpertheile gibt, über deren Nothwendigkeit für den Bühnenkünstler jeder Art es keine Meinungsverschiedenheit geben kann. Guttmann sieht dabei von jedem Turnapparate ab und beschränkt sich auf ganz einfache Zimmer-Uebungen.

Am längsten wird bei dem folgenden Abschnitte verweilt, welcher unter dem Gesammt-Titel „Aesthetische Gymnastik" die sämmtlichen äußeren Formen der Ruhe und Bewegung auf der Bühne vom künstlerischen Standpunkte aus behandelt. Wenn man sich erinnert, wie oft selbst ganz bedeutende Künstler durch Verstöße gegen die einfachsten Gesetze des Gehens, Sprechens und namentlich der Gestikulation zum Spott herausfordern, der untergeordneten gar nicht zu gedenken, wird man die pedantische Genauigkeit, womit die einzelnen Materien behandelt werden, begreiflich finden. Von dem Exkurs über die Hogart'sche Schönheitslinie als einzige sichere Basis für gefällige Armbewegungen bis zu den Bemerkungen über das pantomimische Lesen und Schreiben hinab, haben wir es hier mit einen Kanon zu thun, dessen gewissenhafte Aneignung sich Schauspieler und Sänger zum Gegenstand sorgfältigsten Studiums machen sollten. Fast auf jedem Blatte stoßen wir hier auf eine Beobachtung, auf einen Mahnruf, die wir bald diesem bald jenem auf seinen Frühstücktisch wünschten. Wir wollen statt vieler, die wir uns angestrichen haben, des uns karg zugemessenen Raumes wegen, nur einige der bedeutendsten hervorheben. Ueber das „stumme Spiel" z. B. sagt er:

„Hierin fehlen die Meisten. Ihr Körper, ihr Gesicht lebt nur so lange, so lange sie sprechen; ist dies geschehen, so versinken sie in eine Unthätigkeit des Körpers, wie des Geistes, welche jedes Ensemble zerreißt. Und gerade in dem Spiel ohne Worte liegt die größte Schwierigkeit für den Darsteller, hierin zeigt sich der wahre Künstler".

Und von den Worten des dramaturgischen Altmeisters Rötscher, die er zu seiner Unterstützung anführt, einige wenige:

„... Ohne das stumme Spiel gibt es nur vereinzelte Reden, welche abgebrochen und wieder aufgenommen werden. Das stumme Spiel vermittelt sie erst zu einem zusammenhängenden Ausdruck des individuellen Lebens..."

„Sparsamkeit in der Bewegung der Gliedmaßen," heißt es an einer anderen Stelle, „muß vor Allem beobachtet werden. Der dramatische Darsteller darf nicht, militärisch zu reden, mit Kanonen schießen, während Kleingewehrfeuer genügt".

Ueber die Virtuosen heißt es S. 135:

„Verwerflich ist die Manier unserer modernen Virtuosen, die kleineren Rollen eines Stückes entweder ganz zu streichen oder doch so unverantwortlich zu kürzen, daß von dem Dichterwerk nichts übrig bleibt, als eine sogenannte Parade-Rolle, die dann um so öfter vom Publikum hervorgejubelt wird, während die Mitspielenden, denen jede Gelegenheit zu wirken, abgeschnitten ist, in ihrer Bedeutung als Künstler sinken. Dieses Virtuosenthum, aus einer elenden Eitelkeit oder Spekulationssucht hervorgegangen, liegt, dem Himmel sei Dank, in den letzten Zügen; hoffen wir, daß sein Ende nahe bevorsteht".

Der Hr. Verfasser bleibt uns freilich die Gründe schuldig, aus denen er auf dieses nahe bevorstehende Ende schließt. Zu unserem Bedauern, müssen wir sagen; denn wir sind noch lange nicht dieser Hoffnung.

Etwas zu gläubig scheint dem Schaber'schen Werke über den Gruß entlehnt worden zu sein. Wenigstens müßten die Chinesen eine ungewöhnliche Elastizität besitzen, wenn wir für vollkommen richtig halten sollten, was auf S. 145 gelegentlich ihrer Besuche gesagt wird:

„Nun verneigen sich die Gäste bis zur Erde, die Tassen mit beiden Händen haltend, und setzen sich".

Auffallend ist es, daß wir nirgends einem Worte über die konventionelle Mimik in der Pantomime begegnen, deren Behandlnng wir doch viel mehr hieher gehörig gefunden hätten, trotzdem sie der Autor vielleicht in ein spezielles Werk verweist, als die Figuren der Française und anderer Tänze, die wir hier viel weniger vermißt hätten, um so mehr, da Guttmann selbst die Unmöglichkeit ihrer Erlernung ohne Tanzmeister zugesteht.

Die Kapitel Tanz und Fechtkunst sind theils zu ungenügend, theils zu weitläufig behandelt. Ersteres, weil Auszüge aus größeren Werken darüber eben so wenig als diese selbst den lebendigen Unterricht durch den Lehrer entbehrlich machen können, Letzteres wieder, weil man in Folge dessen den Grund der vielen Details nicht einsieht. Auch ist darin Verschiedenes schon veraltet, z. B. daß der Walzer im Sechsschritt getanzt wird. Die Bemerkung, daß er zu den Rundtänzen gehört, ist eine überflüssige Genauigkeit.

Digitized by Google

Die Abhandlung über die Bekleidung nach Klemm möchten wir mancher nach Eindruck strebenden Dame auf und außer der Bühne zur aufmerksamen Durchsicht empfehlen.

Im letzten Kapitel treffen wir neben vielem Trefflichen auch Einzelheiten, die für etwas gar zu weit zurückgebliebene Laien berechnet scheinen. So, wenn wir über das Benehmen auf dem Balle lesen:

„Man tanze (im Falle man nicht alle vorkommenden Tänze genau kennt) nur diejenigen, die man kennt und gut tanzen kann".

Statt anderer ähnlicher Naivetäten wollen wir lieber noch ein Wort Iffland's folgen lassen, für das auch jetzt noch ein Publikum sich finden läßt:

„Unter dem Worte „Anstand" denken viele Schauspieler nichts Anderes als ein vornehmes Wesen. Dies meinen sie durch einen hochtragenden Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, das nichts Andres erkennt, noch achtet, zu erreichen. . . . Möchten sie sich lieber sagen — Anstand ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin diese Person sich befindet, zukömmt und zusteht".

Und hiemit nehmen wir Abschied von dem Buche und schließen mit dem lebhaften Wunsche, es möge kein Jünger der Kunst, dem es um eine gute Grundlage zu seiner weiteren Ausbildung zu thun ist, vornehm an ihm vorüber gehn, keiner wird ohne nachhaltigen Vortheil sich mit den Kapiteln befassen, die wir oben seinem aufmerksamen Studium empfohlen haben.

Berliner Musikbericht.

Von **Otto Gumprecht.**

Patti-Konzerte, die HH. Vieuxtemps, Piatti und Jaell, Carlotta Patti. — Wallner'sche Oper. — Debüt des Frl. Orgeni auf der königl. Opernbühne.

In den letzten Wochen waren in unserem öffentlichen Musikleben die Patti-Konzerte Trumpf und ich will den Bericht darüber nicht bis zu meiner frühstens in zwei Monaten fälligen Rückschau auf die erste Hälfte der Saison vertagen. Sieben derselben wurden hier durch den Impresario Ullmann veranstaltet und zwar vor einem vollzähligen Publikum mit Ausnahme eines einzigen, in welchem die Sängerin, nach der sie den Namen tragen, wegen Heiserkeit auf ihre Mitwirkung verzichten mußte. Daß gerade an diesem Abend die Violinisten David und Dreyschock von Leipzig herbeigekommen waren und im Verein mit den HH. Vieuxtemps, Piatti und Jaell das Schumann'sche Es-dur-Quintett für Klavier und Streichinstrumente in nahezu idealer Weise ausführten, schien den Meisten als keine genügende Entschädigung zu gelten. Das Abschiedskonzert, das unter der Mitwirkung des Orchesters im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater stattfand, (für die sechs früheren war der neu hergerichtete Saal unserer Singakademie gewählt), hatte das Haus bis unter das Dach gefüllt. Im letzten Augenblick mußten gegenüber dem Andrang der Eintrittbegehrenden Sitzplätze auf der Bühne und zwischen den Bänken der Logen improvisirt werden. Das Ullmann'sche Unternehmen hat den Stoff zu manchem bitterbösen Wort in der Presse gegeben, ein gehäuftes Maß künstlerischer und selbst sittlicher Entrüstung mußte es über sich ausgießen lassen, aber „wozu der Lärm?" kann man billigerweise fragen. Seit jeher ist das Virtuosenthum auf Reisen gegangen und zu jeder Zeit haftete ihm ein geschäftlicher Beigeschmack an. Daß die letztere Seite, wie schon längst im Buch- und Kunsthandel, zum Theil auch im Theaterwesen hier ihre selbständige Vertretung gefunden, daß die mitwirkenden Künstler der Sorge um die Ankündigungen, die zu wählenden Lokalitäten und andere Aeußerlichkeiten enthoben sind, sollte, wie mich dünkt, gerade als ein Fortschritt betrachtet werden. Welcher Verständige möchte sich aber erhitzen über den größeren Druck auf dem Anschlagezettel oder die ungewohnte Länge der Zeitungsannoncen? Das Alles hat mit dem wirklichen Werth der künstlerischen Gaben (und auf diese kommt es allein an) ebenso wenig zu schaffen als die emphatischen Anpreisungen unserer Verlagshändler im Betreff der von ihnen auf den Markt gebrachten Artikel. Wenn in den Ullmann'schen Aufführungen das Virtuosenthum in kompakter Phalanx auftritt, so kommt dies doch nur dem Publikum zu Gute. Als z. B. in früheren Jahren Vieuxtemps und Jaell in Berlin einzeln konzertirten, mußten sie, um ihre Programme auf den für einen Abend erforderlichen Umfang zu bringen, allerlei Lückenbüßer einschieben und diese Knochenbeilage der im Drang des Augenblicks auf's Gerathewohl zusammengerafften Füllnummern bleibt uns hier gänzlich erspart. Unter den dargebotenen Leistungen darf schon jede für sich allein die Aufmerksamkeit der Hörer beanspruchen, und trotz der von dergleichen Veranstaltungen untrennbaren Zerfahrenheit des Inhalts stellt doch wenigstens

die gleichmäßige Güte der Ausführung eine gewiſſe äußere Harmonie her.

Der Himmel bewahre uns vor einer Zeit, in welcher das Virtuoſenthum alle gediegeneren Richtungen wieder überwuchern ſollte; aber eine relative Berechtigung in unſerem Kunſtleben gebührt ihm ſchon aus dem Grunde, weil gerade in der Muſik eine ſehr weitſichtige und verwickelte Technik Vorausſetzung und Trägerin alles höheren geiſtigen Gehaltes iſt. Ehe ich von Carlotta Patti ſelbſt ſpreche, laſſen Sie mich Ihnen mit ein paar Worten die Virtuoſen vorſtellen, die ihr die Schleppe tragen. Die Vorzüge Vieuxtemps' ſind längſt nach Gebühr anerkannt und gewürdigt; man kann ihn, wenn auch nur in einem beſchränkteren Sinne, als den erſten Geiger der Gegenwart bezeichnen. In allen Abſtufungen der Stärke bewahrt der Ton ſeine ariſtokratiſchen Eigenſchaften. Die Technik zeigt, ſelbſt durch das Mikroſkop betrachtet, nirgends auch nur den kleinſten Makel. Der Ausdruck verſchmäht alle Künſte kokettirender Befliſſenheit oder effektſüchtiger Prahlerei. Eine gewiſſe Kälte, etwas von dem formaliſtiſchen Weſen der abwehrenden Strenge und Herbheit des akademiſchen Styls haften ihm freilich an. Der Wechſel der Klangfarbe, dies unentbehrliche Mittel individualiſirender Charakteriſtik ſcheint ihm als eine Fälſchung der geſunden naturgemäßen Vortragsweiſe zu gelten. Einen allzu breiten Raum in dem Repertoire des Künſtlers nehmen leider ſeine eigenen Arbeiten ein. Aengſtlich noch heranſtreifend an die Beſchaffenheit bloßen Uebungs- und Schulmaterials müſſen ſie allen Reiz von der Ausführung borgen. Die werthvollſte Gabe, welche uns diesmal Vieuxtemps' Geige geboten, beſtand in der ſogenannten Teufelsſonate von Tartini, mit deren Inhalt traf die rein objektive Richtung des Spielers auf's glücklichſte zuſammen. Größe und Schönheit des Tons, eine Meiſterſchaft, die bei keinem Wagniß ihre ernſte Ruhe und Sicherheit verliert, die vornehme Gemeſſenheit der Auffaſſung, alles das einte ſich hier zur edelſten Wirkung. Keineswegs in ihrem ganzen Umfang wurden dagegen von dem Virtuoſen die poetiſchen Schätze gehoben, welche die Kreutzerſonate und das Violinkonzert von Beethoven in jedem Takte bergen.

Eine überaus ſympathiſche künſtleriſche Individualität lernte das Berliner Publikum in dem Celliſten Alfred Piatti kennen. An Adel und Wohllaut des Tons ſtehen ihm wenige unter ſeinen Berufsgenoſſen gleich. Zur ſchönſten Harmonie verſchmelzen ſich im Vortrag männlicher Ernſt und weiche quellende Innerlichkeit. Ein leiſer ſchwärmeriſcher Hauch, der indeſſen nicht das Geringſte gemein hat mit flauer Salonempfindelei, weht uns hier überall entgegen. Der Konzertſaal, das zum Beifall bereite Publikum ſcheinen für den Künſtler nicht vorhanden, ſein geſammtes Denken und Empfinden nur von dem Inſtrument hingenommen, das ihm ſeine ſüßeſten Geheimniſſe vertraut.

Der Pianiſt Hr. Jaell thut ſich hervor durch eherne Kraft und Ausdauer, wie durch meiſterhafte Behandlung der Figuration, beſonders des Trillers. Die beſten Chancen bieten ihm Stücke von ſalonmäßiger Eleganz, ferner die Effekte der eigentlichen Bravour. Seine Behandlung der Klavierpartie in dem Schumann'ſchen Es-dur-Quartett und Quintett verrieth durch manche vordringlichere Virtuoſengriffe, daß er gewohnt iſt, die Aufmerkſamkeit der Hörer für ſich allein in Anſpruch zu nehmen, und bei der Ausführung einer Bach'ſchen Gavotte mußte ſich der alte Meiſter wohl oder übel dem Frack, der weißen Binde und den Glacéhandſchuhen bequemen. Takt und Tempo wurden buchſtäblich durch die nervöſe Unruhe des Vortrags zerpflückt. Uneingeſchränktes Lob erwarben dagegen dem Pianiſten die tadelloſe Klarheit der Geſtaltung, wie die farbenreiche Mannigfaltigkeit der Ausdrucksſchattirungen bei der Wiedergabe des Mendelsſohn'ſchen Klavierkonzerts.

Ich komme endlich zu Carlotta Patti, der Königin der dreigeſtrichenen Oktave. Drei Eigenſchaften ſind es, die ihr eine hervorragende Stelle im Bravourgeſang der Gegenwart anweiſen: die ſtaunenswerthe Entwickelung des höchſten Regiſters, das perlende Paſſagenſpiel und die behende Anmuth des Vortrags. Die Stimme hat ihrer Herrſchaft eine Region unterworfen, die andere Soprane kaum zu berühren wagen. Etwa vom zweigeſtrichenen E wächſt mit jedem Schritt aufwärts ihr Vermögen, in den verſchiedenſten Stärkegraden, wie den mannigfachſten Schattirungen des Ausdrucks bleiben hier die Reinheit und der Wohllaut des Tones unangetaſtet. Ich hörte eine Trillerkette, vom zweigeſtrichenen A bis zum dreigeſtrichenen D durchaus mühelos ſich emporſchlingend, eine lange Sechzehntel-Figur auf dreigeſtrichenem Eis und Fis, ein dreigeſtrichenes Es bis zu ſchmetternder Kraft anſchwellend. Im blitzſchnellen Wechſel vermag das Organ vom Fortiſſimo in das ſanfteſte Flötenregiſter hinüber zu ſpringen. Seiner Virtuoſität im Piano und Pianiſſimo verdankt es eine Reihe der überraſchendſten akuſtiſchen Effekte, ſo z. B. bei dem Echoſpiel in dem Meyerbeer'ſchen Schattentanz. In der Mittellage miſchen ſich dem Klang

mancherlei herbe, namentlich naſale Elemente bei, die zwar in der Tiefe wieder verſchwinden, nach dieſer Seite hin berührt indeſſen der Umfang, wie ſich erwarten ließ, ſehr bald ſeine äußerſten Grenzen. Aehnlich wie mit der Ausdehnung der Stimme verhält es ſich auch mit ihrer Virtuoſität. Ihre höchſten Triumphe feiert ſie in einem Spiel mit Schwierigkeiten, die ſonſt für unüberwindlich gelten; auch in dieſer Beziehung erſcheint das Außergewöhnliche, Abſonderliche die eigentliche Heimath der Künſtlerin. Während wir das Legato als das naturgemäße Element des Geſanges betrachten müſſen, iſt ſie die Meiſterin des Staccato, in welchem übrigens auch Carlotta's Schweſter Adelina exzellirt. Nicht zierlicher und rapider vermag der ſpringende Bogen über die Saiten von Vieuxtemps' Geige zu tanzen, als dieſe Stimme durch die verwickeltſten Tonfigurationen. Lächelnde Ruhe und Sicherheit geben ihr dabei ſtets das Geleite. Ihre Technik hat indeſſen ihr ſcharf abgegrenztes Gebiet; wo ſie dasſelbe zu überſchreiten genöthigt wird, z. B. in abwärtsſteigenden gebundenen Skalen, iſt der Zauber gebrochen. Nicht allein die kräftigen Athemzüge der Leidenſchaft, auch jede vollere Gefühlsreſonanz ſind dem Munde der Sängerin verſagt. Lediglich innerhalb der blumenumwundenen Schranken, welche das Reich der ſchalkhaften Grazie, der tändelnden Laune, des neckiſchen Uebermuth's einhegen, bewegt ſich der Ausdruck. Auf bunten Schmetterlingsflügeln gaukelt er über die Auen des Lebens; wie er ſich nie zu der Höhe wirklicher Begeiſterung emporzuſchwingen vermag, ſo ſind ihm auch die Tiefen des Gemüths verſchloſſen. Charakteriſtiſch genug für dieſe künſtleriſche Perſönlichkeit iſt der Umſtand, daß ſie mit Vorliebe nach einzelnen Stücken aus dem Repertoir des Klaviers und der Violine greift. In der ganzen Behandlung des Tons, der ſpielſeligen Rührigkeit des Vortrags liegt etwas überwiegend Inſtrumentales oder Elementares, Beides läuft ungefähr auf dasſelbe hinaus. In den wunderlichen Effekten und Attrappen des „Karnevals von Venedig" glaubte man alles Andere eher zu erkennen, als Laute aus einer menſchlichen Bruſt aufgeſtiegen. Das Berliner Programm der Sängerin enthielt übrigens kein einziges ſolides Stück, denn auch die Arien aus der „Linda", „Lucia" und „Sonnambula" wird man ſchwerlich zu dieſer Kategorie zählen. Noch auf einer weit tieferen Stufe ſtanden freilich die Eckert'ſchen und Proch'ſchen Bravourſpielereien, wie das Lachkouplet aus Auber's „Manon Lescaut".

Den Bühnen, welche das Singſpiel und die Operette kultiviren, hat ſich neuerdings auch die Wallner'ſche zugeſellt. Vermöge eines mit Offenbach geſchloſſenen Vertrages gehören ihr von nun an alle von dieſem gelieferten Novitäten. Eine künſtleriſche Berechtigung vermag ich in dem neuen Unternehmen nicht zu entdecken und auch der äußere Erfolg ſcheint mir ſehr zweifelhaft. Von ſeinen Erfahrungen auf dieſem Gebiet kann das in Konkurs gerathene Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater eine lange Leidensgeſchichte erzählen, die vielen mageren Kühe haben dort längſt das Fett des „Orpheus" aufgezehrt. Das bis jetzt von der Wallner'ſchen Bühne zuſammengebrachte ſingende Perſonal ſteht übrigens hinter dem der Schumannſtraße noch beträchtlich zurück. Es begann ſeine Thätigkeit mit der Aufführung des Offenbach'ſchen „Cascoletto". Text und Muſik befleißigen ſich hier allerdings eines anſtändigeren Tons, als man es nach der „Schönen Helena" erwarten ſollte, aber dem erſteren, einer lockeren Gelegenheitsarbeit, fehlen alle pikanten Elemente und die kleinen Treffer, deren die Partitur eine Reihe enthält, gewähren keine genügende Entſchädigung für die reine ſchablonenhafte Haltung, die im Ganzen doch vorherrſcht.

Frl. Orgéni, welche in ein dauerndes Verhältniß zu unſerer königlichen Bühne getreten, hat als Sonnambula und Lucia nicht geringen Beifall geerntet, obgleich die letztere Partie wegen der tiefen Tonlage und der dramatiſchen Anläufe im Andante der erſten Arie nur zum Theil dem Darſtellungsvermögen der jungen Sängerin entſprach. Sie iſt in derſelben Schule gebildet, aus der auch Frl. Artôt hervorgegangen, beide ſind Zöglinge der genialen Viardot-Garcia. In ihrer Zurückgezogenheit in Baden-Baden hat die Meiſterin des Geſanges eine Schaar jugendlicher Talente um ſich verſammelt, denen ſie den reichen Schatz ihrer künſtleriſchen Anſchauungen und Erfahrungen erſchließt und durch ſolche Ueberlieferung einen Theil des eigenen Weſens zu immer neuen Blüthen ſich entfalten ſieht. Wenn dem literariſchen Brauch gemäß bei erſten theatraliſchen Verſuchen, und um einen ſolchen handelt es ſich bei der Debütantin, die Kritik mit wohlwollender Nachſicht mehr oder weniger unſichere Wechſel auf die Zukunft auszuſtellen pflegt, ſo ſtand diesmal die Sache ganz anders. In der Repräſentantin der Amina lernte man eine nach gewiſſer Seite hin fertige Künſtlerin kennen, die in der beſtimmten Gattung, der ſie ſich gewidmet, bereits an die gefeierten Zelebritäten des Fachs nahe heranreicht. Daß der Koloraturgeſang ihr heimiſches

Digitized by Google

Gebiet iſt, bezeugen der ſchlanke zierliche Wuchs der Stimme, die ſubtile Behandlung des Tons, endlich die graziöſe Miniaturmalerei des Vortrags. Bis zum dreigeſtrichenen F erſtreckt ſich der Umfang des Organs, ſeine Hauptwirkungen liegen im Piano und Pianiſſimo. Trotz ſeines hellen Timbres fehlt es dem Klang keineswegs an Schmelz und Süßigkeit. In der Haltung der Fioritur verräth ſich ebenſo viel Virtuoſität wie Geſchmack. Triller und Doppelſchläge zeichnen ſich durch ihre Eleganz aus, wie Perlen an einer Nadel aufgereiht, erſcheinen die ſteigenden und fallenden Skalen. Zu dem Allen kommt noch eine innerhalb des figurirten Styls und in ſo hoher Tonlage ſeltene Deutlichkeit der Ausſprache, endlich die anmuthige Beredſamkeit des Ausdrucks, in deſſen emſig detaillirender Charakteriſtik man eine feinfühlige, in hohem Grade geiſtig angeregte Individualität gewahrt. Alle dieſe Vorzüge treten indeſſen nur da unverſehrt zu Tage, wo ſich die Stimme auf das durch ihre Natur wie durch die eingeſchlagene künſtleriſche Richtung ihr angewieſene Element beſchränkt. Mehr iſt ſie dazu angethan, im lieblichen Tonſpiel über den Blüthenſtaub der Empfindung hinzuſtreifen, als auf den Grund des Gemüthes hinabzutauchen. Sie verliert den beſten Theil ihres Weſens, wo die Aufgabe einen kräftigeren Pulsſchlag der Leidenſchaft verlangt, der Klang wird dann ſcharf und ſchneidig, und die Anſtrengung, dem Gegenſtrom der übrigen Tonmaſſen Stand zu halten, treibt die Intonation hinauf. Einigermaßen bedenklich iſt auch der Umſtand, daß ſchon wiederholt im weiteren Verlaufe des Abends ein bemerkliches Decrescendo in der materiellen Leiſtungsfähigkeit der Sängerin einzutreten pflegte.

Zum Schluß habe ich noch ein paar ſinnentſtellende Druckfehler in meinem letzten Bericht (Nr. 42 der „Recenſionen“ vom 21. Okt.) zu verbeſſern. Auf Seite 665 ſoll es heißen ſtatt: „ſind kaum in einer einzigen Nummer der Novität zu erkennen“, „ſind kaum in einer einzigen Nummer der Novität zu verkennen“, ferner auf Seite 666 leſe man ſtatt: „aus einer Quelle“ „aus reiner Quelle“.

Stuttgarter Theaterbericht.

Ueberſicht der Opern-Saiſon.

I. Die unfreiwillige Verzögerung des Berichtes über die verabſchiedete Saiſon des Stuttgarter Hoftheaters möge nicht als Omen für die zu ſchildernde Lebensthätigkeit gelten! Wenn man jedoch in der Ueberſchau über ein Lebensjahr, das unter mannigfachen und wohl berechtigt ſcheinenden Hoffnungen auf einen neuen Aufſchwung künſtleriſcher Entwickelung in's Leben trat, mehr nur Daten zu verzeichnen findet, welche die Charakterbeſtimmung der Periode zwiſchen behindertem Fortſchritt und befördertem Rückſchritt ſchwanken laſſen, ſo mag man auch abergläubiſche Gedanken über die Macht der Omina verzeihlich finden.

Das jüngſt vollendete Bühnenjahr des königl. Württembergiſchen Hof- und einzigen Landestheaters begann mit dem 2. September 1864 und endete mit dem 28. Juni 1865. Es umfaßte in 9 Abonnements à 20, und einem weiteren à 16 Vorſtellungen, ſo wie in 6 außerhalb Abonnements gegebenen Vorſtellungen, zuſammen 202 Abende, von denen in den September, November, Jänner, Mai je 21, in den Oktober 22, in den Dezember 20, in den Februar und Juni je 19, in den April 15 fielen. Der letztgenannte Monat enthielt diesmal die Charwoche. Außerdem war die Bühne geſchloſſen den 25. Mai (Himmelfahrtstag), den 4. Juni (Pfingſtfeiertag), den 25. Juni (König Wilhelms Sterbetag) und den 15. Juni am Fronleichnamsfeſte, welches in unſerm proteſtantiſchen Staate bisher nicht gefeierte Feſt die Königin Olga, griechiſcher Konfeſſion, zum erſten Male hier zur öffentlichen Geltung brachte.

Von den 6 Vorſtellungen außerhalb des Abonnements fiel eine („Stadt und Dorf“) der verdienten Veteranin Fr. Auguſte Schmidt zu, bei Anlaß ihres fünfzigjährigen Jubiläums, zwei fernere — während ſonſt bis fünf Vorſtellungen dieſem Zwecke dienten — dem Wittwen- und Waiſen-Penſionsverein der Mitglieder der Hofbühne und Hofkapelle, nämlich „Die Karlsſchüler“ in erſter Wiederholung und die Sonntagsvorſtellung vom 20. November, welche Méhul's Jagdouvertüre, „Wallenſteins Lager“, die C-moll-Symphonie (Nr. 5) von Beethoven und „Das Lied von der Glocke“ mit lebenden Bildern, Muſik von Lindpaintner (der Meiſter G. Grunert, die Meiſterin Fr. Siber-Wentzel) vorführte, und welche den höchſtmöglichen Einnahme-Ertrag lieferte, theils weil die hieſige Aufführ-

rung der beiden genannten Schiller'schen Produkte den nicht unverdienten Ruf eines besonderen künstlerischen Gehaltes genießt nnd sehr beliebt ist, sodann auch weil der Abend im Publikum als Weiheabend für Schiller betrachtet wurde, von dessen Gedenktagen die königl. Hofbühne seit jenem Jubiläum eben so wenig Notiz nimmt, wie sie sich etwa zu einer, in künstlerischer und nationaler Beziehung ihr gleich wohl anstehenden Feier der Geburtstage Lessing's, Goethe's, Uhland's zu erheben vermog. Die drei anderen außergewöhnlichen Vorstellungen veranlaßte das Gastspiel Emil Devrient's („Egmont", „Don Karlos", „Lorbeerbaum nnd Bettelstab"). Noch eine Vorstellung fand außerhalb des Abonnements am 4. April statt, welche ich jedoch unter die 202 Vorstellungen überhaupt nicht eingerechnet habe, da sie nicht von Schauspielern ausging. Schauspieler nahmen an ihr nur als Privatpersonen, die Hofkapelle gegen eine besondere Gratifikation Theil. Da sie überdies auf einen der Regel nach theaterfreien Tag (Dienstag) fiel nnd mit der Bühne mehr nur den Raum der Darstellung gemein hatte, so scheint es angezeigt, diese „Lebenden Bilder" der Künstlergesellschaft „Das Bergwerk" in den Konzertbericht zu verweisen.

Die Oper partizipirte an der Gesammtzahl von 202 Abenden mit 83 Vorstellungen, so jedoch, daß 2 Mal Adam's „Schweizerhütte" und 1 Mal Schenk's „Dorfbarbier" mit je einem Lustspiel zusammen gegeben wurde. In der That füllten die Opervorstellungen daher 81½ Abende. Das Ballet nahm in selbständigen größeren Aufführungen 6⅔ Abende in Anspruch, das gesammte redende Drama 113½ Abende, wozu sodann noch eine der Sphäre der Sommertheater entnommene Solo-Scene „Nach 10 Uhr" mit einem Drittelabend hinzutritt. Wir haben demnach

für das singende	Drama	81½	Abende
„ „ choreographische	„	6⅔	„
„ „ redende	„	103½	„
Soloscenen mit Gesang		⅓	Abend.
	Summa	202	Abende.

An einzelnen Werken wies die Oper innerhalb ihrer 83 Vorstellungen auf:

Deutschen Ursprungs 21 Werke in 44 Vorstellungen, nämlich

Von Beethoven, einmal „Fidelio".
„ Franz Doppler an 3 Abenden „Wanda".
„ Flotow „ 4 „ „Stradella" und „Martha" je 2 Mal.
Von Gläser einmal „Des Adlers Horst".
„ Gluck an 2 Abenden „Iphigenia in Tauris".
„ Herold „ 2 „ „Zampa".
„ Kreutzer 2 „ „Das Nachtlager von Granada".

Von Lortzing an 3 Abenden „Czaar und Zimmermann".

Von Meyerbeer an 6 Abenden 4 Werke, „Hugenotten" 3 Mal, „Dinorah", „Prophet", „Robert" je 1 Mal.

Von Mozart an 8 Abenden 3 Werke, „Die Hochzeit des Figaro" und „Die Zauberflöte" je 3 Mal, „Don Juan" 2 Mal.

Von Nikolai 1 Mal „Die lustigen Weiber".
„ Spohr 2 Mal „Faust".
„ Schenk 1 Mal „Der Dorfbarbier".
„ Wagner 2 Mal „Der Tannhäuser".
„ Weber endlich an 5 Abenden 2 Werke, „Der Freischütz" 4 Mal, „Oberon" 1 Mal.

Französischen Ursprungs 10 Werke in 25 Aufführungen, nämlich:

Von Auber an 7 Abenden 4 Werke: „Die Stumme" 3 Mal, „Die Krondiamanten" 2 Mal, „Maurer und Schlosser" und „Fra Diavolo" je 1 Mal.
Von Adam 2 Mal „Die Schweizerhütte".
„ Boieldieu 3 Mol „Die weiße Frau".
„ Gounod 5 Mal „Gretchen".
„ Halévy 2 Mal „Die Jüdin".
„ Maillart 3 Mal „Das Glöckchen des Eremiten".
Von Méhul 3 Mal „Joseph in Aegypten".

Italienischen Ursprungs endlich 10 Werke in 14 Aufführungen, nämlich:

Von Cherubini 1 Mal „Der Wasserträger".
„ Donizetti 4 Werke je 1 Mal: „Dom Sebastian", „Liebestrank", „Lucrezia Borgia", „Lucia".
Von Rossini an 5 Abenden 2 Werke: „Tell" 4 Mal, „Barbier" 1 Mal.
Von Verdi an 4 Abenden 3 Werke: „Maskenball" (Amalia) 2 Mal, „Troubadour", „Rigoletto" je 1 Mal.

Die meisten Wiederholungen, nämlich die Fünfzahl, erlebte zur Ehre des nationalen Kunstbegriffs Gounod's „Gretchen"; 4 Mal erschienen „Wanda", „Freischütz", „Tell"; 3 Mal Mozart's „Figaro" und „Zauberflöte", „Die Hugenotten", „Die Stumme", „Die weiße Frau", „Joseph in Aegypten", „Das Glöck-

chen des Eremiten". Gar keine Wiederholung erlebten unter den dargeſtellten 41 Werken 18 Opern.

Neu waren „Dom Sebaſtian" von Donizetti, „Wanda" von Franz Doppler, „Das Glöckchen des Eremiten" von Moillart; neueinſtudirt Verdi's „Maskenball", Herold's „Zampa", Spohr's „Fauſt".

Wie im Vorjahre Roſſini's „Graf Ory" eine taube Novität mit einer einzigen Aufführung blieb, ſo diesmal die aus derſelben unmittelbaren Anregung hervorgegangene Oper Donizetti's „Dom Sebaſtian". Man hatte zwar in der Ausſtattung der Oper die gewohnte Freigebigkeit in Betreff des Koſtenpunktes entwickelt, und mit dem Möglichen auch Unmögliches geleiſtet, indem man z. B. bei der Viſion Camoëns' von dem Untergang der portugieſiſchen Flotte den letzteren durch plötzliches Nachtwerden und Donnerrollen plaſtiſch verherrlichte: allein die dürftige Wirkung des Textbuches ſowie der Muſik, die nur in wenigen Sätzen, wie der Schlußarie des Königs im 2. Akt, Camoëns' Cantilena im 3. Akt, dem Enſemble-Satz im 4. Akt, wirklich anzuſprechen vermochte, ließen irgend ein bleibendes Intereſſe nicht aufkommen. In wie anderer Weiſe wäre man den Wünſchen des Publikums entgegengekommen, wenn man ſtatt dieſer Oper etwa eine der folgenden: Spontini's „Veſtalin", Lindpaintner's „Vampyr", Bellini's „Norma", von Marſchner, welcher ſeit Jahren gänzlich fehlt „Vampyr", „Templer und Jüdin", Boieldieu's friſche, farbenreiche Oper „Johann von Paris", Adam's „Brauer von Preſton", Weigl's „Schweizerfamilie", Lortzing's „Wildſchütz", in das Repertoir aufgenommen hätte. Wir können ſelbſtverſtändlich bei den nur circa 25 Komponiſten und circa 40 Werken, mit denen ein Jahreslauf uns in Berührung bringt, an einem embarras de richesse eher als an wirklicher Noth leiden, wenn es gelten ſoll, einige anerkannte Opern neu in jedem Jahre in die Saiſon einzuführen. Auch Ritter Gluck iſt dauernd nur mit einem einzigen Werke bei uns vertreten, und von Mozart fehlt uns noch „Idomeneus", „Così fan tutto", ſowie die vor Jahren kaum für das Repertoir gewonnenen, und zur Zeit mit nur einer Aufführung wieder fallen gelaſſenen Opern „Titus" und „Die Entführung". Dabei wollen wir jedoch gegen die Neuaufnahme der oben genannten Opern Verdi's, Herold's, Spohr's keine Einwendung machen, und „Zampa", ſowie „Fauſt" auch als dankbar vom Publikum aufgenommene Bereicherungen anerkennen. Unter den modernen Novitäten, die leider immer zu ſparſam für uns fließen, iſt Doppler's „Wanda" lobend aufzunehmen, und auch Maillart's „Glöckchen" können wir willkommen heißen, wenn es gleich ſeinen Erfolg — es wurde im letzten Monat der Saiſon 3 Mal aufgeführt — größtentheils dem gleichen Reize frivolen Geiſtes, mit welchem Gounod's „Fauſt" auf die Nerven wirkt, zu danken hat. Dagegen konſtatiren wir, daß man mit dem theils beabſichtigten, theils begonnenen Einſtudiren von David's „Lalla Rookh" und Wagner's „Lohengrin" auch in dieſer Saiſon nicht zu Stande gekommen iſt; Wagner, bisher nur durch den „Tannhäuſer" vertreten, iſt nunmehr zunächſt mit dem „fliegenden Holländer" auf das Repertoir geſtellt worden. Auch von Abert, deſſen Vernachläſſigung an das Sprichwort vom Propheten im Vaterlande mahnt, iſt ſeit drei Jahren keine Oper gegeben worden; der mehrfach angeſetzte „König Enzio", der in dem benachbarten Karlsruhe 7 Mal in einem Jahre gegeben, kam nicht heraus, und die neueſte Oper „Aſtorgo", welche ſchon 1864 eingereicht worden — wird vorbereitet.

Das Vorrecht der deutſchen Oper vor der vereinigten ausländiſchen, das im vorigen Jahre ſchwankte, iſt wiederhergeſtellt worden. Wir haben auf 14 italieniſche und 25 franzöſiſche, 44 deutſche Opernaufführungen gehabt, und 15 deutſche Meiſter ſtehen in der Arena 4 italieniſchen und 7 überrheiniſchen gegenüber. Neu traten diesmal ein Doppler, Gläſer, Herold, Schenk, während nur Salieri („Axur") gegen das Vorjahr ausfiel; in der dieſer vorhergehenden Saiſon waren Eckert, Benedikt, Bellini ausgefallen.

Was die Ausſtattung betrifft, ſo hat dieſelbe eine weſentliche Stütze in den Kräften des jungen Maſchiniſten Hrn. Bormuth gefunden, der unter Anderem die früher ſo jämmerliche Wolfsſchlucht des „Freiſchütz" mit täuſchenderem, ſeitdem beliebt gewordenem, Geiſterſpuk belebte.

Als Gäſte traten im Laufe der Saiſon auf die Tenoriſten Hr. Reinhold, Hr. Brandes, die Baritoniſten HH. Piſchek und Rosner, die Damen Frl. Klettner, Frl. Flies, Fr. Schröder-Jäger, Fr. Viardot-Garcia. Hr. Reinhold wurde nach zweimaligem Auftreten engagirt, verließ uns jedoch ſchon im nächſten Monat wieder, nachdem Hr. Albert Jäger plötzlich von Darmſtadt in ſein früheres Engagement unter beſſeren Bedingungen zurückgekehrt war, zu welcher Aenderung wir uns nach beiden Seiten hin lediglich Glück zu wünſchen hatten. Hr. Piſchek trat auch in dieſer Saiſon — der zweiten ſeit ſeiner Penſion —

Digitized by Google

in 16 Gaſtrollen vom September bis April nach Bedürfniß des Repertoirs mit altgewohnter Bravour unter ſtetem Beifall auf. Hr. Rosner wurde nach zweimaligem Gaſtſpiel im Mai für zweite Partien engagirt, wogegen Hr. Bohrer mit dem Ende der Saiſon ausſchied. Fr. Schröder-Jäger, früheres Mitglied unſerer Bühne, trat während der, durch Unfall bei einer Darſtellung veranlaßten Krankheit der Fr. Marlow innerhalb 3 Monaten 8 Mal als Gaſtin auf. Fr. Viardot-Garcia gaſtirte nur einmal, aber mit glänzendem Erfolg in Roſſini's nicht alterndem „Barbiere". Es gewährt einen eigenthümlichen, faſt wunderbaren Eindruck, dieſe Sängerin mit 44 Jahren noch die Roſine, ein in erſter Liebe ſchwelgendes Mädchen darſtellen zu ſehen. Es iſt die kunſtvollſte Moſaik, die man ſich denken kann, worin Technik und Geſchmack mit einander um die Palme ſtreiten, ohne daß ein lebenswarmes Bild daraus hervorginge. Koloratur und Figuren ſtets von muſterhafter Korrektheit und Nettigkeit, jeder Theil der Aufgabe kunſtvoll beherrſcht, die Stimme aber, obwohl durch häufiges Transponiren geſchont, mit Ausnahme der tieferen Töne ganz klangarm, bei jeder Anſtrengung ſchwankend, und kokett vom piano zum forte ſich wiegend, ohne im Mitteltone ruhen zu können; die Auffaſſung genial, der Vortrag von feinen Pointen überſäet, Bewegung und Mimik reizend humoriſtiſch, maleriſch ſchildernd und ſtets diſtinguirt, Geſtalt und Antlitz das kunſtvollſte Gemälde der Jugend — und alles das dennoch nicht zum wohlthuenden Kunſtgenuß zuſammenwirkend, weil ein Hauch der Starrheit über dem Ganzen ruht, weil Lebenswahrheit und wirkliche Kraft fehlt, weil alle Kunſt den überzeugenden Eindruck, daß Roſine eine alte Jungfer iſt, nicht verwiſchen kann. Den Eindruck einer Ruine, die in immer grünen Lorbeer ſich kleidet, um jung zu ſein, den wir durch Emil Devrient's faſt gleichzeitiges Gaſtſpiel empfingen (ſ. S. 235 d. Bl.), bekennen wir, trotz der mannigfachen überaus reizvollen Einzelheiten, auch durch das Gaſtſpiel der Fr. Viardot-Garcia erhalten zu haben, ſo wenig dies, gerade wie bei Devrient, zu dem unendlichen Jubel und den werthvollen Blumengaben ſtimmt, die bis in den Wagen der heimfahrenden Künſtlerin hinein gereicht wurden, und insbeſondere vom Hofe und dem hier weilenden ruſſiſchen Adel ausgingen. In ähnlich übertriebenem Style waren denn auch die Schmeicheleien, welchen Hr. Gerſtel, Bartolo, theils in den mannigfachſten Einlagen („reizende Pauline" ſtatt Roſine u. ſ. w.), theils in thatſächlichen Familiaritäten nicht immer der zarteſten Art Ausdruck zu geben ſich verbunden fühlte. Beſonders günſtig auf das ſprachfertigere Publikum wirkte wohl auch der häufig gewählte und mehrfach von Almaviva (Hr. Sontheim) und Figaro (Hr. Piſchek) getheilte, italieniſche Text, den die Künſtlerin ſelbſt bis auf Ausrufe im Geſpräche ausdehnte, ſowie ferner die Einlage eines Rondo's aus der „Cenerentola" und einiger ſpaniſchen Lieder, welche die Künſtlerin übrigens mit virtuoſem Klavierſpiel ſelbſt begleitete.

Frl. Klettner wurde nach ſechsmaligem Gaſtſpiel im November und März für unſere Bühne engagirt, und darf, wenn ihre Kräfte nicht überſchätzt, nicht Rollen wie die Königin der Nacht vorzeitig ihr zuertheilt werden, als eine treffliche Akquiſition begrüßt werden, wenn auch der Kranz von Sängerinnen, die auf erſte Partien Anſpruch machen, hiedurch auf eine Vierzahl erhöht wird — Fr. Leiſinger, Fr. Marlow, Fr. Mit-Bennewitz, Frl. Klettner — wobei es dann nicht zu verhindern iſt, daß die Anzahl der Rollen bei nur 83 jährlichen Opernvorſtellungen für eine jede von ihnen auf ein Minimum herabſinkt. So hat Frl. Klettner zwar, da ſie im letzten Juni allein 9 Mal, d. h. in ſämmtlichen Opern des Monats auftrat, innerhalb 3 Monate 14 Mal, Fr. Leiſinger jedoch, obwohl ſie kontraktliche Garantie für 50 Spielabende beſitzt, in der ganzen Saiſon nur 25 Mal, Fr. Marlow 21, Fr. Bennewitz-Mit 20 Mal geſungen. Auch wird das Regiment der Gunſt hiedurch auf bedauerliche Weiſe unterſtützt, das vermöge intimer häuslicher Verbindung des Hrn. Intendanten und des Hrn. Kapellmeiſters bei unſerer Oper ſeit einigen Jahren und auch neuerdings in ungeſchwächter Blüthe beſteht, und das, wie in den früheren Jahren berichtet worden, mehrfach bereits zu offenem Widerſtand und dauerndem Zerwürfniß geführt hat. Die hiebei zurückgeſetzten Damen ſind Fr. Leiſinger, Fr. Marlow und unſere vortreffliche Altiſtin Frl. Marſchalk, die bevorzugten Fr. Bennewitz-Mit, Frl. Klettner und beſonders Frl. Trüſchler, welche, bisher noch an häufigem Detoniren und durchaus mangelhafter Technik leidend, auch durch mattes unſchönes Spiel und geiſtloſe Auffaſſung jede größere Rolle (Röschen im „Fauſt", Aennchen im „Freiſchütz", Zerline u. ſ. w.) traurig entſtellt. Sie ſang 35 Mal, während Frl. Panocha, die beliebte mehrjährige Vertreterin des Soubrettenfachs 5 Mal in der ganzen Saiſon beſchäftigt wurde, und nunmehr auch unſere Bühne verlaſſen hat. In ähnlicher

Weiſe wird Hr. Wallenreiter zum Nachtheil anderer Sänger an Plätze geſtellt, die er mit ungenügenden und ongegriffenen Stimmmitteln und in der gewöhnlich trockenen Auffaſſung durchous nicht noch Bedürfniß ousfüllen konn.

Auch die Regie der Oper läßt in den meiſten Fällen, beſonders wo es kloſſiſche Werke gilt, viel, ſehr viel zu wünſchen übrig. Hr. Schütky, der faſt die ganze Regie allein zu beſorgen hot, während nur einige komiſche Opern Hrn. Gerſtel zufallen, iſt ein theoretiſch hochgebildeter Opernſänger, beſitzt jedoch die nur dem Studium zugängliche literariſche Bildung weitaus nicht, welche zu reifer Einſicht in alle Anſprüche des ſceniſchen Details erforderlich iſt; und ſelbſt wenn er alle Kenntniſſe und den Geſchmock beſäße, ohne den ſie nicht zu verwerthen ſind, ſo würde ſeine eigene Beſchäftigung in den meiſten Opern — er trat in allem 62 Mol ouf — ihm eine genügende Beſorgung der Regie unmöglich machen. Die endliche Wiederbeſetzung der ſeit der Penſionirung Dr. Auguſt Lewold's erledigten Stelle iſt dringend zu empfehlen.

In dem obigen Berichte über die Gaſtſpiele, hobe ich zugleich die Perſonolbewegung der Oper in dieſer Saiſon gegeben und nur noch hinzuzufügen, daß, zunächſt auf Befehl, gegen Ende der Saiſon ein Muſikdirektor — Hr. L'Arronge aus Würzburg — neben den Kapellmeiſter geſtellt wurde, der uns jedoch bald wieder verließ, nnd daß ſeitdem ein ausgezeichneter Muſiker ous Eckert's früherer Operndireltion in Wien, Hr. Korl Doppler, vordem Kapellmeiſter in Prag, die Stelle des erſten Muſikdirektors eingenommen hat.

(Fortſetzung folgt.)

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

19. Oktober—8. November: „Am Toge von Oudenorde" und „Entweder — Oder!" (4 Mol). — „Leichtſinn ous Liebe". — „Ein geadelter Kaufmonn". — „Ein Petikon" (3 Mal). — „Die guten Freunde". — „Der orme Marquis" und „Er experimentirt" (ſtott „Am Tage von Oudenorde" und „Entweder — Oder!" wegen Unpäßlichkeit des Frl. Bognar eingeſchoben). — „Mein Stern", „Ein Autograph" und „Rezept gegen Schwiegermütter". — „Prinzeſſin Montpenſier". — „Die Gönnerſchaften". — „Dos Lied von der Glocke" und „Cato von Eiſen". — „Hamlet". — „Der Müller und ſein Kind". — „Das Fräulein von Belle-Isle". — „Die Korlsſchüler". — „Torquato Toſſo". — „Die Oeffentliche Meinung".

Φ.— Diesmal geht es mit der Vorführung von Novitäten recht langſom her. Putlitz's „Um die Krone" erlebte nicht einmal die ſelbſt bei durchfallenden Stücken übliche dritte Aufführung, und ſomit bleiben die ſeit dem erſten Abend zuſammen verwachſenen Novitäten „Am Tage von Oudenorde" und „Entweder — Oder!" die einzige Ausbeute der erſten zwei Monote der Soiſon. Dieſe ungewohnte Verzögerung der vorbereiteten Novitäten findet in den Perſonol-Verhältniſſen ihre theilweiſe Entſchuldigung. Der Tod des Frl. Mathes, der Rücktritt Fichtner's, die Krankheit der Fr. Rettich, die zweimonatliche Unpäßlichkeit des Frl. Bognar, dies Alles hatte zur Folge, daß beinohe nicht ein Stück des ſtehenden Repertoirs gegeben werden konnte, wo nicht wenigſtens eine Rolle nenbeſetzt, und ſomit die Thätigleit des Perſonoles von dem Studium der Novitäten abgelenkt werden mußte.

Unter den Neubeſetzungen bieten die des Fichtner'ſchen Nachloſſes nach mancher Seite hin das meiſte Intereſſe. In die ſpezifiſch Fichtner'ſchen Rollen theilen ſich die HH. Boumeiſter und Sonnenthal. Erſterer hat unter Anderem den Balondar in den „Feſſeln" und den Rigoud in den „Gönnerſchaften", Hr. Sonnenthal den Heinrich in „Leichtſinn aus Liebe" und den Kato geſpielt; mit dieſen vier Rollen, die von Fichtner geſchaffen und bisher ausſchließlich von ihm geſpielt wurden, iſt ſo zu ſogen der letzte und wichtigſte Theil dieſer Künſtler-Erbſchaft zum Abſchluß gelongt. Wenn wir die Neubeſetzung der Fichtner'ſchen Rollen betrochten, ſo erinnern wir uns eines Vorwurfes, der von moncher Seite dem geſchiedenen Künſtler gemacht wurde: es hieß, er wäre einſeitig und könnte nicht ſcharf charakteriſiren. Wenn man nun die ganz

verſchiedenen Individualitäten der HH. Baumeiſter und Sonnenthal betrachtet, welche ſich mit Glück in Fichtner's Meiſterleiſtungen theilen, wenn man dann bedenkt, daß ſeine übrigen Rollen unter die HH. Arnsburg („Die Neuberin"), Gabillon („Der letzte Brief", „Pitt und Fox"), Förſter („Adrienne", „Die guten Freunde"), Wagner („Struenſee") und Lewinsky („Der arme Marquis", „Die Oeffentliche Meinung") in durchaus entſprechender Weiſe vertheilt wurden, alſo unter ſieben Künſtler, deren Fach, Talent und Richtung ſo von einander verſchieden ſind, ſo wird man anerkennen müſſen, daß der Künſtler, welcher ſo viele Erben nöthig hatte, kein einſeitiger ſein konnte, und daß ſeine Charakteriſtik ſcharf genug ſein mußte. Die über alle ſeine Geſtalten ausgegoſſene Liebenswürdigkeit und Anmuth, die nie ſchwankende Sicherheit, mit welcher er ſie ſchon fertig hinſtellte, die mögen wohl manchen oberflächlichen Beobachter getäuſcht haben, aber gerade jetzt, wenn man durch die neue Beſetzung der Fichtner'ſchen Rollen darauf aufmerkſam wird, wie verſchiedenartig dieſe Rollen ſind, erinnert man ſich, wie ſie der Künſtler geſpielt hat, und man kann nicht umhin, das Vergangene, doch nicht Vergeſſene, noch nachträglich zu bewundern.

Operntheater.

13. Oktober—8. November: „Die Hugenotten". — „Rigoletto" (2 Mal). — „Flick und Flock" (8 Mal). — „Aleſſandro Stradella". — „Der Prophet" (3 Mal). — „Die Zauberflöte". — „Robert der Teufel". — „Euryanthe". — „Der Troubadour". — „Hernani" (ſtatt „Lohengrin" wegen Unpäßlichkeit des Hrn. Walter eingeſchoben). — „Dinorah" (3 Mal). — „Lohengrin". — „Margarethe". — „Der Freiſchütz". — „Der Waſſerträger". — Hr. Eppich als Gaſt.

Φ.— Obwohl wir hier ein vierwöchentliches Repertoir hinter uns haben, können wir uns wie gewöhnlich kurz faſſen. „Flick und Flock" iſt entſchieden ein Kaſſaballet und wird es vorausſichtlich lange bleiben. Das Ballet iſt nicht lang, hübſch ausgeſtattet, enthält effektvolle Tänze, worunter manches Neue, iſt mit zwei Worten nicht langweilig, wird außerdem im Einzelnen wie im Enſemble trefflich ausgeführt, verdient folglich ſeinen Erfolg.

Das Bemerkenswertheſte in der Oper iſt, daß Hr. Kreuzer, der ehemalige Tenoriſt und nachherige Chorführer, den Stradella und den Raimbeaut geſungen hat. Wir haben ihn nicht gehört, können alſo noch nicht beſtätigen, daß Hr. Kreuzer irgend eine Stimme wieder gefunden habe. — Die „Euryanthe" erſchien wieder ein Mal auf dem Repertoir: neu waren Hr. Walter, der die erſte Romanze ausnehmend ſchön ſang, und Hr. Rokitansky, der nichts weniger als einem König gleich ſah. Als Prophet erſchien Hr. Ferenezy und ſoll beſcheidenen Anſprüchen genügt haben.

Carltheater.

4. November zum 1. Male: „Der Ehemann in der Baumwolle". Schwank mit Geſang in 1 Akt nach dem Franzöſiſchen. Muſik vom Suppé. — „Ein delikater Auftrag". Luſtſpiel in 1 Akt nach dem Franzöſiſchen von Roger. — „Werther's Leiden". (Neu inſcenirt.)

G. Die erſte Novität iſt eine ſolche nur in ihrem deutſchen Gewande. Ihr franzöſiſches Original „Le mari dans du coton" wurde im verfloſſenen Winter von der franzöſiſchen Geſellſchaft Laſerrière's gegeben und iſt ein drolliger Schwank, worin die Rollen der „bezähmten Widerſpänſtigen" vertauſcht ſind. Durch die vaudevilliſtiſchen Zugaben, welche den Schluß bilden, wird ſeiner Wirkſamkeit die Spitze abgebrochen und die Darſtellerin der weiblichen Rolle das Ein und Alles. Frl. Gallmeyer, die ſich im Beſitze derſelben befand, gab den erſten Theil derſelben, die zärtlich ſich anſchmiegende Gattin, wahrhaft reizend. Im zweiten Theil malte ſie mit einem kecken Humor, deſſen Steigerung vom Neuen ihr Charakteriſirungs-Talent bewährte. Der Cancan hätte vielleicht trotz Mlle. Milla's Vorgang darin wegbleiben können. — Hr. Matras war durch ſeine Rolle zur bloßen Folie verurtheilt.

Das kleine Luſtſpiel war wieder einmal ein fetter Biſſen für die Habitué's, zwar nicht ohne Unterhaltung, aber auch nicht von einer Erfindung, die beſonders viel Geiſt verrieth. Die Hauptſache blieb der pikante Hintergrund. — Da Hr. Aſcher darin eine Verlegenheits-Rolle hatte, ſo war er, wie immer in ſolchen Fällen, höchſt amüſant. — Frl. Fontelive gab ihre delikate Rolle mit angenehmer Reſerve, Frl. Scholz die ihre möglichſt ſteif und trocken.

Beigegeben waren das uralte „Werthers Leiden" und Langer's vorzügliches Zeitbild „Ein Wort an den Miniſter". In beiden exzellirte Frl. Gallmeyer, im erſten als Parodiſtin, im zweiten durch Naivetät.

Korrespondenz-Nachrichten.

ω **Prag.** (Opern-Novitäten. Taufig's Konzert.) Sowohl das czechische als das deutsche Theater eröffnete auf operistischem Gebiete die Saison mit einer Novität; ersteres gab Šebor's „Templäři na Moravě" (Templer in Mähren) Text von Sabina, letzteres Herther's komisch-romantische Oper „Die drei Räthsel" oder „Der Vogt von Canterbury". Karl Šebor, ein Schüler unseres Konservatoriums, auf den ich anläßlich einer Konzert-Ouvertüre desselben schon in diesen Blättern als ein hoffnungsvolles Talent aufmerksam zu machen mir erlaubte, hat mit seinen „Templern" einen Erfolg errungen, mit dem er jedenfalls sehr zufrieden sein kann. Natürlich hat man es in den „Templern" noch keineswegs mit dem Werke eines in sich bereits fertigen und abgeschlossen Autors zu thun, sondern trägt selbes vielmehr noch gar stark das Merkmal des Sturmes und Dranges on sich; überall gibt sich noch ein heißes Ringen nach passendem Ausdruck kund und gar oft begegnet man den bekannten Meyerbeer-Halevy-Wagner'schen Typen, ja selbst gewisse Verdi'sche Krafteffekte werden vom Autor keineswegs verschmäht; aber andererseits weht durch das ganze Werk eine so wohlthuende Frische der Erfindung, ein solcher Reichthum von zwar nicht froppant-originellen, aber doch einer gewissen echt naiven Schaffungslust entsprungenen Melodien, daß man sich gegenüber der jetzt herrschenden musikalischen Blasirtheit und Impotenz nur angenehm berührt fühlen kann. — Ein zu Viel des Guten halten wir aber bei einem Erstlingswerk immer für besser als ein zu Wenig. Möge sich nur der junge Komponist durch den reichlich zu Theil gewordenen Beifall nicht abholten lassen, durch eifriges Studium der Klassiker seine eigene musikalische Individualität zu klären, und durch sorgliche Selbstkritik jenes künstlerische Maß und Ziel erlangen, das einzig und allein zur Beherrschung des Stoffes und wahren künstlerischen Seldstständigkeit führt. — Die deutsche Novität, der aus Leipzig ein ziemlich guter Ruf vorausging, fand hingegen weder vom Publikum noch von der Kritik eine so freundliche Aufnahme. Möglich, daß die gänzliche durch die hiesigen Verhältnisse gebotene Umgestaltung des Textes (der ursprüngliche Titel ist „Der Abt von St. Gallen") mit dazu beitrug, die anfänglich animirte Stimmung des Publikums bedeutend herabzudrücken. Am hübschesten gemacht erschien uns noch der dritte Akt. Das erste Konzert der Soison lieferte uns uns am 31. Oktober der Klavierrecke Hr. C. Taufig. Von der erfreulichen Technik, Kraft und Ausdauer desselben haben die „Recensionen" schon zu oft Akt genommen, als das ich hierüber noch etwas zu sagen mich berufen fühlen sollte. Aber das kann ich nicht umdin zu bemerken, daß mir über allen seinen Leistungen eine gewisse der norddeutschen Schule angehörige Kälte der Empfindung zu liegen schien, die kein rechtes Behagen an denselben aufkommen ließ. Hr. Taufig spielte in etwas über einer Stunde eine Händel'sche Suite, eine Nocturne von Field, eine Valse-Capeice von Schubert, den Schumann'schen Kornevol, Rubinstein's Konzertstück „Le bal" und eine exorbitante Liszt'sche Rhapsodie — Alles auswendig. Wie hatte aber Klaro Schumann vor wenigen Monaten noch in demselben Saale ebendieselben Schumann'schen Scènes mignones gespielt und was für ein lediglich technisches Virtuosenstück hat Hr. Tauffig aus denselben gemacht! Das sehr spärlich versammelte Publikum war übrigens von den Leistungen des Konzertgebers sichtlich frappirt. Alle Anerkennung verdient auch der Schweighofer'sche Konzertflügel, dessen sich Hr. Taufig bediente und der sich als treffliches Streitroß erwies, das seinen Ritter unbeschädigt durch Dick und Dünn hindurchführte.

Lokales.

Die **Konzert-Saison** hat bereits begonnen. Den Anfang machte am 4. November der Männergesangverein mit einer Liedertafel im Sophiensaal; am 5. eröffneten die Philharmoniker im Operntheater den Cyklus ihrer Konzerte und am 9. gab Laub im Saale der Musikfreunde seine erste Quartett-Produktion. Morgen findet das erste Mitglieder-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im Redoutensaal und die erste Hellmesberger'sche Quartett-Produktion im Saale der Musikfreunde statt. Wir werden in der nächsten Nummer über diese fünf Konzerte berichten.

e. Die zweite diesjährige **Pallfysonds-Vorstellung** fand am 3. November im Theater an der Wien statt. Gegeben wurde die vielgesehene und abgespielte „Waise aus Lowood", worin die Damen Haizinger, Wetzel und v. Greiner und Hr. Joseph Wagner in ihren gewöhnlichen und bekannten Rollen sehr beifällig mitwirkten. Das Ungewöhnliche bestand darin, daß Frl. Baudius zum ersten Male sich in der Titelrolle produzirte. Wenn Dramaturgen und Psychologen mit deren Auffassung und Wiedergabe einverstanden sind, so mögen sie ihre Gründe dafür angeben. Nach unserem Dafürhalten gab Frl. Baudius die Waise — namentlich in den beiden ersten Akten — viel zu bitter und viel zu wenig in für sich gewinnender Weise. Dieser Charakter bedarf — trotz seiner theilweisen Schroffheit — weit mehr Gemüthstiefe und anmuthiger Natürlichkeit, ohne welche es sehr unwahrscheinlich erscheint, einen so bizarren Charakter wie Lord Rochester so gänzlich umzustimmen und in Leidenschaft zu entflammen, obgleich in den beiden letzten Akten Frl. Baudius bedeutend mehr zu erwärmen wußte. Bei alledem schien uns das Experiment mit dieser Rolle mehr ein verfehltes als gelungenes. Die Mitglieder des Wiedener Theaters Frl. Jungkuhn, Liedold, Kaschke und die Uebrigen fügten sich dem Ganzen ziemlich angemessen an, und so wurde diese Vorstellung beifällig aufgenommen. Weniger gut mag der Reinertrag ausgefallen sein; denn es war nur $^2/_3$ Haus (woran auch die erhöhten Preise Schuld sein mochten) inklusive einer Menge Freibillets. Das Herausrufen bei offener Scene (in ernsten Stücken geradezu ein Unsinn) florirte auch in dieser Vorstellung, wobei uns nur Wunder nahm, daß die gediegenen und ohnehin kunstbewährten Hofschauspieler darauf eingingen.

Briefkasten der Redaktion. 4.—10. November: O. G. in Berlin. ## in Prag: Benützt — H. B. in Frankfurt a. M., I in Stuttgart, W. K. in Mannheim, L. v. n hier, U in Graz, K. W in Brünn, O P in Leipzig, M. P. in Berlin E. S. in Troppau: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 46. Elfter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
Theater und Musik.

Wien. 18. November. 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Mozartiana. Von L. v. Sonnleithner. III. — Theaterbriefe aus Mannheim. Von W. Koffka. I. — Musikbericht aus Frankfurt a. M. — Stuttgarter Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Josefstadt („Betteltutti"). Wiener Konzertbericht (Männergesangverein, Philharmoniker, Laub, Bachrich, Gesellschafts-Konzert, Hellmesberger, Opernfonds-Akademie.) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Brünn, Graz, Prag). — Kleine Chronik.

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

III.

In Nr. 7 des laufenden Jahrganges dieser Zeitschrift wurde die Auffindung des lange gesuchten ersten Wiener Libretto des „Don Giovanni" angezeigt. Seither ist auch ein wortgetreuer Abdruck des ersten italienischen Textbuches für Prag, von 1787, mit den für Wien 1788 getroffenen Abänderungen bei Breitkopf und Härtel in Druck erschienen, und dadurch jedem Zweifel über die damalige Gestaltung der Oper ein Ende gemacht worden. Dieser günstige Erfolg machte natürlicher Weise den Wunsch rege, auch über die ursprüngliche Gestalt der übrigen Mozart'schen Opern durch Einsicht der ersten Textbücher in's Klare zu kommen. Die meisten derselben haben sich auch in der k. k. Hofbibliothek, im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde, oder im Privatbesitze vorgefunden. Von den Hauptwerken fehlt aber noch immer das Libretto von „Le nozze di Figaro", wovon selbst der unermüdliche Forscher Otto Jahn noch nicht im Stande war, einen Abdruck aufzutreiben.

Wenn man die ersten Textbücher mit den gedruckten Partituren, und selbst mit Mozart's Handschriften vergleicht, so findet man gar manche, nicht unbedeutende Abweichungen, Abkürzungen oder Zusätze, deren nähere Kenntniß und Würdigung oft sehr belehrend, und jedenfalls für den mit dem Geiste des Meisters innig Vertrauten höchst interessant ist. Es wäre daher sehr erwünscht, auch von der „Hochzeit des Figaro" den Urtext von 1786, wie auch die wahrscheinlich 1789 erschienene zweite Auflage aufzufinden, und es ergeht hiermit an die Besitzer dieser Libretti die Aufforderung und Bitte um gefällige Mittheilung derselben zur Einsicht und Abschrift.

„Le nozze di Figaro" haben nicht wie „Don Giovanni" (im zweiten Akte) eine wesentliche Umarbeitung erfahren; die Wiederaufnahme im Jahre 1789 hat aber den Meister veranlaßt, zwei neue Stücke zu komponiren, bezüglich deren die Stelle und Art der Einschaltung nicht ganz zweifellos ist. Obgleich die Aufnahme 1786 eine entschieden günstige war, so verschwand die Oper doch im nächsten Jahre vom Repertoir, weil die Darstellerin der Susanna, Anna Storace, im Februar 1787 aus dem Engagement trat. Erst durch den Eintritt der Fr. Adriana Ferrarese del Bene (debütirte am 13. Oktober 1788 als Diana in „L'arbore di Diana") und der schönen Aloisia Villeneuve, (debütirte am 1. August 1789 als Amor in derselben Oper) wurde die Wiederaufnahme der „Nozze di Figaro" (am 29. August 1789) ermöglicht, wobei die Ferrarese die Partie der Gräfin, die Villeneuve jene der Susanna übernahm. Für jede dieser Beiden komponirte Mozart eine neue Arie, und zwar für die Erstere jene in F-dur „Al desio di chi t'adora" mit zwei konzertirenden Bassethörnern, und für die Letztere in G-dur ⅜ „Un moto di gioja mi sento nel petto". *) Für keine dieser beiden Arien findet

*) Die Angabe in Köchel's Verzeichniß, daß diese Arie nebst anderen Instrumenten auch von zwei englischen Hörnern begleitet sei, beruht auf einem Versehen. Es sind nur gewöhnliche Waldhörner dabei.

Digitized by Google

ſich ein eigenes Recitativ vor, während doch, beſonders bei der erſteren, ein ſolches nothwendig vorausgehen mußte. In der bei Simrock in Bonn erſchienenen Partiturausgabe der ganzen Oper iſt die eingelegte Arie der Gräfin am Schluſſe beigefügt und derſelben das urſprünglich der Suſanna gehörige Recitativ: „Ginnse alfin il momento“, Note für Note und Wort für Wort vorangeſetzt und ſomit der Gräfin in den Mund gelegt, obſchon der Text für dieſe nur ſehr unvollkommen paßt. Im Inhaltsverzeichniſſe iſt angemerkt, daß dieſe Arie bei der Aufführung gewöhnlich ſtatt Nr. 5 des vierten Aktes, das iſt ſtatt der Arie der Suſanna: „Deh vieni, non tardar“ gebraucht werde. Otto Jahn bemerkt (Mozart, IV, S. 232), daß dieſe Arie zwar der Situation im Allgemeinen entſpreche, aber den Charakter der Gräfin nicht wiedergebe, wegen des großen Aufwandes von ſinnlicher Kraft und Fülle, mit welchem die Grundſtimmung der auf die Rückkehr des Geliebten harrenden Sehnſucht ausgedrückt iſt. In einer Anmerkung fügt er bei: „Sie muß damals an die Stelle von Suſannens Garten-Arie geſetzt ſein; auf dieſe Situation paßt der Text, und ſo konnte ihr auch das Recitativ, welches urſprünglich jene Arie einleitete, nicht unpaſſend vorgeſetzt werden“. Ob die Anfügung dieſes Recitatives mit oder ohne Zuſtimmung Mozart's geſchehen ſei, und ob ſie wirklich bei der Aufführung von 1789 ſtattgefunden habe, darüber weiß bisher niemand etwas Zuverläſſiges zu ſagen, und zwar um ſo weniger, da es nicht bekannt iſt, wo Mozart's Handſchrift der Arie ſich befinde, daher dieſe nicht eingeſehen werden kann. Wenn aber die Arie: „Al desio“ wirklich an dieſer Stelle geſungen wurde, ſo muß die ganze vorausgehende Scene, und beziehungsweiſe das trockene Recitativ, eine weſentliche Aenderung erlitten haben. Die Garten-Arie der Suſanna beruht auf der Vorausſetzung, daß ſie durch Marzelline erfahren hat, Figaro ſei in der Nähe verſteckt, um ſie zu belauſchen; ſie will daher ſeine Eiferſucht durch Aeußerung der Sehnſucht nach dem Geliebten (welche Figaro auf den Grafen beziehen ſoll) reizen und beſtrafen. Sie ſagt ſchließlich: Il birbo è in sentinella;

Divertiamci anche noi,
Diamogli la mercè dei dubbi suoi.

Urſprünglich folgt hierauf unmittelbar das begleitete Recitativ: „Ginnse alfin il momento“, und die Garten-Arie der Suſanna. Wenn aber an dieſer Stelle die Gräfin eine Arie voll Liebesſehnſucht ſingt, ſo fällt das erwähnte Motiv von ſelbſt hinweg, indem die Verkleidung wohl das Auge täuſchen kann, nicht aber das Ohr, zumal bei dem Vortrage einer lange ausgeführten Arie. Es entſpräche auch gar nicht dem Charakter der Gräfin, anzunehmen, daß ſie durch dieſe Arie den Figaro täuſchen und zum Beſten haben wolle. Um dieſe Anſtände zu beſeitigen, müßte daher bei der Einlage auch das trockene Recitativ der Scene X des vierten Aktes weſentlich abgeändert worden ſein, worüber jedoch nichts vorliegt.

Die Arie: „Al desio“ würde demnach viel beſſer an die Stelle derjenigen paſſen, welche bei Köchel mit Nr. 19 und in der gedruckten Partitur mit Nr. 4 des dritten Aktes bezeichnet iſt, und die mit den Worten beginnt: „Dove sono i bei momenti“. Der Inhalt und Gefühlsausdruck des Textes iſt in beiden Tonſtücken der nämliche; abgeſehen vom Recitative, enthält keines eine Anſpielung auf die beabſichtigte Verkleidung, und mit einer unbedeutenden Abänderung der Schlußakkorde des Recitatives von Nr. 19, kann auf deſſen letzte Worte: „Fammi cercar da una mia serva aita“, auch die Arie: „Al desio“ folgen. Dieſe Einreihung würde auch der herkömmlichen theatraliſchen Oekonomie beſſer zuſagen, da es kaum angemeſſen erſcheint, die Gräfin drei Arien ſingen zu laſſen, welche überdieß dem Ausdrucke nach ungefähr gleichen Inhaltes ſind. Dazu kömmt die unwahrſcheinliche Anhäufung unnöthiger Arien im letzten Akte, während die ganze Handlung ſchon zum Schluſſe drängt. Es kämen nämlich nach Barbarina's Ariette die beiden Arien der Marzelline und des Baſilio, (welche heutzutage wegbleiben) dann nach Figaro's großer Arie die eingelegte der Gräfin und endlich das Rondo der Suſanna: „Un moto di gioja“, ſage ſechs Arien, worauf nur mehr das letzte Finale folgt. Dieſe Einrichtung iſt nicht wahrſcheinlich, und man könnte höchſtens in dem Falle daran glauben, wenn etwa Mozart ſelbſt im Jahre 1789 die Arien der Marzelline und des Baſilio weggeſtrichen hätte.

Die für Suſanna nachkomponirte Ariette in G-dur $^{6}_{8}$ iſt in der Handſchrift bezeichnet: Nr. 13. atto secondo. Dieß iſt bei der Eintheilung der Oper in zwei Akte genau der Platz, welchen urſprünglich die Garten-Arie: „Deh vieni, non tardar“ einnahm; ſie iſt daher offenbar beſtimmt, deren Stelle zu vertreten. Ohne Zweifel war die neue

Darſtellerin der Suſanna mehr zum Vortrage eines leichten heiteren Liedchens geeignet, und Mozart nahm keinen Anſtand, ihr ein ſolches zu liefern und auf die ihrer Eigenthümlichkeit weniger zuſagende, aber viel bedeutendere Garten-Arie Verzicht zu leiſten. Die Worte lauten:

Un moto di gioja
Mi sento nel petto,
Che annunzia diletto
In mezzo il timor.
Speriam che in contento
Finisca l'affanno;
Non sempre è tiranno
Il fato ad amor.

Dieſer Text iſt von jenem der erſten Garten-Arie weſentlich verſchieden; hier iſt weder von dem tiefen Gefühlsausdrucke der erſteren, noch von der Vorausſetzung, daß Figaro heimlich zuhöre und für ſeine Eiferſucht beſtraft werden ſolle, eine Spur zu finden. Hier iſt nur Heiterkeit und Zuverſicht auf den günſtigen Erfolg ausgeſprochen, und ganz ſo iſt auch der Charakter muſikaliſch wiedergegeben. Die neue Ariette paßt daher nicht wohl in die Situation der alten, und es muß in der ganzen Anlage der Scene eine Aenderung ſtattgefunden haben. Dieß beſtätigt ſich noch durch den Umſtand, daß in der Handſchrift der Partitur der neuen Ariette (wenn auch von fremder Hand) der Schlußvers eines vorausgehenden Recitatives vorgeſetzt iſt, lautend: „E pur io hò paura". Dieſe Worte finden ſich in den urſprünglichen Recitativen nicht vor, und es iſt daher offenbar ein Theil dieſer veränderten Scene verloren gegangen.

Aus allem bisher Geſagten geht hervor, daß die Stellung der beiden nachkomponirten Arien derzeit für uns nicht ganz klar und zweifellos iſt, und daß die von Mozart 1789 getroffenen Aenderungen der dem letzten Finale vorgehenden Scenen uns nicht vorliegen. In einem der größten Meiſterwerke des großen Meiſters ſoll es aber keine Unklarheit, keine Lücken geben; und deßhalb ſollen dieſe Zeilen als Aufruf an die Beſitzer der Figaro-Libretti von 1786 und 1789, und als Bitte dienen, dem Verfaſſer ihren Beſitz zur Kenntniß zu bringen, und ihm die Einſicht und Abſchrift ihrer Textbücher zu geſtatten.

Theaterbriefe aus Mannheim.

Von Wilhelm Koffka.

I.

Wenn die Klagen über Einſeitigkeit des Repertoirs und die daraus entſpringenden Mißſtände für die Beſchäftigung des Perſonals an den meiſten Orten heut zu Tage begründet ſind: hier treffen ſie nicht zu, nach dieſer Seite hin läßt Mannheim nicht nur nichts zu wünſchen, es überragt vielmehr alle anderen Plätze. Die Ueberſichten über die Thätigkeit des Mannheimer Hoftheaters, wie ſie die letzten Jahre gebracht haben, wie erſt kürzlich wieder die über das mit den letzten September verfloſſene Theaterjahr erſchienene detaillirt, ſind dafür unbeſtreitbare, weil auf Thatſachen beruhende Belege; wir wollen gar nicht ſo weit zurückgreifen, wir wollen, um gleichzeitig für den Leſer den Zeitungszweck, ihn mitten in das Neue einzuführen, zu erfüllen, die Thätigkeit der jüngſten Zeit nehmen, um damit für die vorgeführte Behauptung die unwiderlegliche Beweisführung zu geben.

Am 6. Auguſt wurde die Mannheimer Bühne nach ihren vierwöchentlichen Sommerferien wieder eröffnet. Von da bis heute (29. Oktober) fanden 53 Vorſtellungen ſtatt, darunter nur eine Wiederholung, alſo an 53 Theaterabenden in einem Zeitraum von 12 Wochen 52 verſchiedene Vorſtellungen. Es fielen davon 25 auf die Oper, 28 auf das Schauſpiel, es haben ſich demnach dieſe beiden Gattungen das Gleichgewicht gehalten.

Die 25 Opern waren: „Oberon", „Stradella", „Undine", „Brauer von Preſton", „Stumme", „Das Glöckchen des Eremiten", „Dinorah", „Schweizerfamilie", „Jüdin", „Titus", „Robert der Teufel", „Nachtwandlerin", „Tancred", „Orpheus und Eurydice" (von Gluck), „Prophet", „Norma", „Tannhäuſer", „Die beiden Füchſe" (von Méhul), „Loreley" (von Bruch), „Katharina Cornaro", „Regimentstochter", „Zauberflöte", „Entführung aus dem Serail", „Euryanthe". Als 26. möchte dazu noch die kleine Operette „Rübezahl" von Conradi, welche einen Schauſpielabend ausfüllen half, zu rechnen ſein. Eines beſſeren Beweiſes für ihr Streben und ihre Leiſtungsfähigkeit bedarf die Mannheimer Oper ſicher nicht, als er in dieſer Folge von Aufführungen liegt, welche an anderen viel reicheren Bühnen zu den übertriebenen Erfindungen, nicht aber zu den Möglichkeiten, geſchweige zu den Wahrſcheinlichkeiten gerechnet werden würde. Wir haben in unſerem Repertoir Gluck, Mozart, Weber, Mehul,

Weigl, wir haben Klaſſiſches neben Modernem, Deutſches bei Italieniſchem und Franzöſiſchem, Ernſtes und Heiteres. Wir haben mit einem Wort einen Eklektizismus der edelſten Art, wie ihn jede Bühne treiben ſollte, treiben könnte. Worin liegt nun der Grund, daß es hier geſchieht und anderwärts nicht? Weil hier Alles zum Ganzen ſtrebt, die Sache ſtets im Vordergrund bleibt, die Führung mit Eifer und Verſtändniß bemüht iſt, dem Kunſtintereſſe zu dienen. Wie iſt dies aber an andern Orten? Der Verfaſſer dieſer Zeilen hat erſt in den letzten Wochen einen Ausflug nach Stuttgart gemacht, und daſelbſt nach achttägigem Aufenthalt Gelegegenheit gehabt, ſich von der gänzlichen Demoraliſation der dortigen Kunſtzuſtände zu überzeugen — ein anderes Wort würde kaum anzuwenden ſein. Ein nummeriſch ſehr ſtarkes Perſonal, ſehr tüchtige Einzelkräfte darunter, glänzende pekuniäre Mittel, allein nie und nirgends befriedigende Leiſtungen, weder im Repertoir, das ohne alle Tendenz und Konſequenz in Zufallsproduktionen ſich fortſchleicht, noch bei den Angehörigen des Inſtitutes, die ſich mit wenigen erfreulichen Ausnahmen in offenen und heimlichen Agitationen zur möglichſten Geltendmachung ihres Egoismus zu überbieten ſuchen, nach Vortheilen aller Art, wie der Raubvogel nach Beute, ihre Blicke ſchärfen, davon aber, daß der Bühnenkünſtler eigentlich nur dazu da iſt, in der Ausführung des Kunſtwerks ſeinen Platz als Theil des Ganzen zum Beſten des Ganzen auszufüllen, gar keine Ahnung haben. Dort hat man eben ſeit langer Zeit ſchon nicht mehr die Sache über die Perſon geſtellt, und alles Unheil, wie es aus den Schattenſeiten der Hoftheaterverhältniſſe reſultirt, nach Eduard Devrient's Auseinanderſetzung im vierten Band ſeiner Kunſtgeſchichte reſultiren muß, hat Gelegenheit gefunden, ſich wie eine Schlingpflanze feſtzuſetzen.

Bleiben wir aber bei unſeren Mannheimer, in dieſer Hinſicht ſo ganz anderen Kunſtzuſtänden, ſo haben wir bei der hier entfalteten glänzenden Thätigkeit gleichzeitig den Eifer und den Fleiß, ſo wie das Leiſtungsvermögen des Perſonals zu konſtatiren. Die Mannheimer Oper iſt keineswegs überreich beſetzt, aber ſie leidet auch nicht daran, daß ein Fach vielleicht dreifach, und wieder andere gar nicht ausgefüllt ſind. An anderen Bühnen ſtolpert Einer über den Anderen und die Maſchine kommt nicht vom Fleck; hier hat Jeder ſeinen Wirkungskreis, an allen Motoren ſtehen die rechten Kräfte und die Sache geht mit einer Leichtigkeit, für die nichts ſchlagender ſprechen kann, als die eben mitgetheilte Repertoirüberſicht der letzten Monate. Gern mag dabei zugegeben werden, daß an den Einzelleiſtungen genug ſich mäckeln läßt. Da wird Stimme, dort Schule, bei dieſem Mitglied mehr Reiz der Erſcheinung, bei jenem mehr dramatiſche Lebendigkeit zu wünſchen ſein; aber wo wäre Vollendung zu finden, und zuletzt kann man qualitativ doch nicht mehr verlangen, als man die Mittel zur Bezahlung des Materials hat.

Stuttgarter Theaterbericht.

Die Opern- und Konzert-Saiſon.

(Fortſetzung.)

I. Die Hofkapelle, welche unter ihrem Kapellmeiſter Eckert noch von drei Muſikdirektoren, den HH. Doppler, Abenheim und Höllerer geleitet wird, iſt auch in dieſem Jahre durch den Eintritt von ſieben neuen Mitgliedern, den HH. Krumbholz, Seifriz, Huber u. A., beſonders in ihren Streichinſtrumenten verſtärkt worden, und gewann überdies die tiefſliche langentbehrte Kraft des erſten Celliſten, Konzertmeiſters Goltermann, zurück, der nach zweijähriger Dienſtunterbrechung als Rekonvalescent wieder eintrat. Auch iſt zu fernerer Kräftigung des Streichquartetts nunmehr eine Orcheſterſchule, mit den HH. Singer, Dedüſère, Goltermann und Sternhardt als Lehrern, gegründet worden, welche junge verſprechende Kräfte unentgeltlich auszubilden unternimmt gegen die Verpflichtung ſeitens der letzteren, dem Orcheſter eine Reihe von Jahren angehören zu wollen, und ſchon während der Ausbildung nach Bedürfniß ſich demſelben zur Dispoſition zu ſtellen. Die Schule hat ſofort den erwarteten Zuſpruch gefunden.

Die ſogenannten „Abonnements-Konzerte", welche unter Lindpaintner gegründet, ſchon etwa 40 Jahre beſtehen, und ſeit 1829 einen jährlichen Cyklus zum Vortheil der Hinterlaſſenen des Penſions-Vereins unſerer Hofbühne bilden, nähern ſich unter Eckert's Direktion einem extremen Gegenſatze ihres anfänglichen Charakters. Zuerſt, im ſogenannten „Redoutenſaal", wenig beſucht und mehr eine Specialität als ein Element des öffentlichen Lebens, dienten ſie, dem Geſchmack der Zeit entſprechend, der Vorführung von Opernnummern und ſonſtigen virtuoſen Einzelvorträgen. Seit Jahren füllen ſie die Räume des Hoftheaters und ſind

unter Eckert's Leitung faſt ausſchließlich der Inſtrumentalmuſik und der Vorführung größerer zuſammenhängender Werke verfallen; ſo zwar, daß nunmehr der Abend gerne mit ein oder zwei größeren Tonwerken gänzlich ausgefüllt, oder doch ſtatt der einleitenden Ouvertüre mit einer Symphonie eröffnet und nach Produktion kleinerer Piecen wiederum mit einer Symphonie oder Suite geſchloſſen wird. Es darf dies ſelbſt trotz bisherigen Widerſtandes des Publikums, welches das altgewohnte bunte Programm nicht aufgeben will, für einen zeitgemäßen, und bei der Wahl und ausgezeichneten Leitung ſymphoniſcher Kompoſitionen durch Eckert für einen künſtleriſch bedeutenden Fortſchritt gelten, da ja die anderen dem Publikum ſich bietenden Konzerte überall faſt das verlangte gemiſchte Programm bringen; doch mußte damit nothwendig die Neuerung verbunden werden, den Zeitraum und die Fülle der Produktionen zu kürzen, um die nothwendig bei einer großen Audienz eintretende Erſchlaffung zu vermeiden. Zwar hat Hr. Eckert vorläufig von dem völligen Ausſchluß vokaler Elemente wiederum abſehen müſſen, doch würde ſich das Ringen zwiſchen dem negativen Proteſt des Publikums und dem zähe auftretenden Willen des Dirigenten vorausſichtlich zum Vortheil des letzteren entſcheiden, wenn nicht andere als muſikaliſche Faktoren Hrn. Eckert den Sieg aus den Händen winden. Weitaus am ſtärkſten in den nunmehr 10, früher 12, Abonnements-Konzerten und unter Widmung eines ganzen Abends als Erinnerungsfeier war Beethoven vertreten, nämlich mit zwei Geſangſtücken und acht Inſtrumentalwerken, worunter vier Symphonien und drei Ouvertüren. Neu hierorts war die Phantaſie für Pianoforte und Orcheſter nebſt Soli und Chor op. 80, die Ouvertüre zu „König Stephan“ und die in C op. 124 zur Eröffnung der „Joſephſtadt“ in Wien (1822). Mozart war mit vier Inſtrumentalſtücken vertreten, worunter zwei Symphonien und die ſehr beliebt gewordene Serenade für 13 Blasinſtrumente. Demnächſt war Joſeph Haydn und Mendelsſohn, dann Spohr vertreten; je einmal die heimiſchen Lindpaintner, Moliqué, Muſikdirektor Abenheim mit einer gefälligen leichten Konzertouvertüre und der frühere Kapellmeiſter F. Kücken ebenfalls mit einer Ouvertüre, voller Bewegung und brillant inſtrumentirt, wenn auch nicht durch Tiefe und Kontinuität der Gedanken feſſelnd. Wagner erſchien mit der Rienzi-Ouvertüre, Schumann mit der B-dur-Symphonie, Meyerbeer mit der geräuſchvollen ſchalen, hieſelbſt mit tiefem Schweigen empfangenen Londoner Induſtriefeſtouvertüre (1862), Abert mit ſeinem gerngehörten „Kolumbus“, dem ſpäter zum Vergleiche Mendelsſohn's „Meeresſtille“ und glückliche Fahrt folgte, Schubert mit dem allzukünſtlich von Liszt inſtrumentirten „Reitermarſch“, Gade mit der Hamlet-Ouvertüre, Davidoff mit einem Violoncellkonzert, die 3 letzteren neu; desgleichen war Weber vertreten, und mit kleineren Nummern Händel, Moſcheles, Glinka. Von Joachim Raff hörten wir die zum Theil überladene, aber geiſtesfriſche, durch Charakter und Originalität zuweilen hinreißende Suite für Orcheſter, ebenfalls neu. In die Charwoche fiel Pergoleſe's herrliches Stabat mater mit Inſtrumentirung von Lwoff, Mendelsſohn's A-moll-Symphonie und deſſen rührend ſchöne „Symphonie-Kantate“. Wirkungsvoll ſtand dieſer „Lobgeſang“ an demſelben Abend der C-moll-Symphonie Beethoven's gegenüber. Welche geiſtig erſchloſſene, durchweg wohlthuende Bewegung in jenem! In keine Zerriſſenheit wird die Seele geführt; alle Erſchütterung, ſelbſt durch die Schwäche der Seele iſt hier eine tiefe, kräftige Betrübniß, welche die energiſchſte Sehnſucht nach dem Beſſeren enthält. Der Durchbruch zu dieſem Beſſern iſt dann ſo von verklärten Strebens voll, daß man ſelig die ganze Menſchheit umarmt („Die Nacht iſt vergangen“ u. ſ. w.) und ganz erfaßt wird von dem Bewußtſein, mit einer neuen Kraft zu ringen und zu ſchaffen aus dem alten Geiſte heraus; die ganze Harmonie und Stimmung dieſer Kantate bewegt ſich ſo recht in der Sphäre fortſtrebenden Erwachens des Menſchengeiſtes, es iſt gar nichts Dunkels darin. Dem gegenüber, faſt gegenſätzlichen Charakters, die vielleicht großartigſte Symphonie Beethoven's in C-moll. Das urgewaltigſte weltumfaſſende Leben des Dunkels zwingt ſie in herrliche, wunderbare, oft fremdartige und doch feſſelnde Formen, aller Reichthum und alle Kraft ſcheint immer noch den rechten Geiſt geheim zu halten, der bald vom Erdball, bald vom Himmel kommt, der hier als Gewalt, dort als Licht aus dem Unerſchöpflichen hervortritt. . . So taucht es zu hinreißender Bewunderung vervielfältigt auf, und erſchöpft allgewaltig die dagegen zu ſchwache Menſchenbruſt — demüthigt und löſt ſie auf, ganz hingegeben, ohne Gram, an die Erhabenheit, in der ſie vergeht! — J. Haydn war durch einige Symphonien, durch glücklichen Humor wie durch vollendete Kunſt ergreifend, vertreten.

Man ſieht, das Repertoir iſt reichhaltig und unter Zugutehaltung der Beſonderheit Stuttgarts ſo nahe als

möglich dem reinen klaſſiſchen Style in Altem wie Neuem gehalten; aber dieſes Repertoir müßte ſich auch von Anfang an überſehen laſſen, um die Leichtigkeit und Neigung des Publikums zum Beſuch des Cyklus zu fördern. Hieran jedoch fehlt es vollkommen. Nicht nur wird das Programm des einzelnen Konzertes erſt in kürzeſter Friſt vor der Aufführung zuſammengeſtellt, ſondern auch die Konzerttage, die ſich ſo leicht für den ganzen Winter feſtſtellen ließen, da ſie nur auf ſolche Wochentage (meiſt Dienstags) oder Feiertage zu fallen haben, welche eo ipso theaterfrei ſind, bleiben bis auf die letzte Friſt unbeſtimmt. Durch letzteren Umſtand werden überdies mit dem Publikum auch diejenigen Virtuoſen, welche als Konzertgeber auftreten, unnöthig und oft empfindlich beläſtigt, ſo daß nicht ſelten bereits vorbereitete oder angekündigte Konzerte abgeändert werden müſſen, was bei dem Mangel an mehrfachen geeigneten Lokalen ſtörend genug wirkt. Nachdem nun freilich die hieſige ausgedehnte Geſellſchaft „Liederkranz“ eine ſchöne Halle mit den geeignetſten Sälen für Muſikaufführungen erbaut hat, wird ſchon in der nächſten Saiſon vorausſichtlich letzterem Uebelſtande abgeholfen werden.

Von periodiſchen Konzertunternehmungen haben wir 4 Soiréen für Vokal- und Inſtrumentalmuſik von Dioays Pruckner, 4 desgleichen von Wilhelm Speidel, und 4 Quartett-Soiréen der HH. Singer, Barnbeck, Debüyſère, Krumbholz zu verzeichnen. Da uns der Raum mangelt, auf dieſe Unternehmungen näher einzugehen, ſo mag auf die Charakteriſirung derſelben im Beginn der Saiſon S. 820 d. Bl. 1864 hingewieſen werden. Hr. Pruckner führte hiebei zwei fremde Geiger vor; über Hrn. Lanterbach iſt eben dort S. 823 v. J. berichtet worden. Hr. Walter aus München wirkt weniger durch die Fülle ſeines Tons, als durch den ſanften, reinen Klang, den auch in den höchſten, ſtärkſten Tönen nichts Ungleiches, Schwankendes oder Schreiendes begleitet. Die Volubilität ſeiner Paſſagen iſt meiſterhaft. Von hieſigen Künſtlern wirkten in den beiden Konzerten beſondersdie HH. Bennewitz, Goltermann und Meyer mit, unter denen als minder bekannt der letztere wegen ausgezeichneter Technik, ſowie Feinheit und Wärme der Auffaſſung in Behandlung der Klarinette hervorzuheben iſt. Intereſſe bot unter den wenigen Novitäten der Konzerte Karl Eckert's Trio in H-moll, ungewöhnlich melodiös bei aller Effektarbeit, im 4. Satze originell bewegt, wobei der Komponiſt ſelbſt als Konzertant auftrat und, obwohl ſein Klavierſpiel an Energie und Klarheit zu wünſchen übrig ließ, vielen Beifall erntete. Ebenſo führte Hr. Speidel, der durch gleichmäßige, rühmlichſt exakte Ausführung der ſchwierigſten Aufgaben glänzt, ohne dieſelben freilich durch einen Hauch eigenen Lebens zu beeinflußen, uns eigene Kompoſitionen vor, und haben wir einigen ſeiner Lieder ein friſches melodiſches Leben nachzurühmen, wenn auch weder Frl. Trüſchler noch Fr. Wallenreiter zu adäquatem Vortrag derſelben wohl gewählt ſchienen. Seine Sonate in D-moll op. 10 für Pianoforte und Violoncell enthält hübſche Gedanken, die jedoch mit zu großer Vorliebe dem erſtgenanaten Inſtrument zugewendet ſind.

Die oben erwähnten Quartettſoiréen brachten Werke von Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelsſohn, Schubert, Schumann, Cherubini u. ſ. w. Wir heben beſonders hervor das D-moll-Quartett op. 75 von Haydn, wunderlieblich, einfach, als ob ein friſcher Hirtenknabe über den Wieſen ſänge, von Mendelsſohn Es-dur op. 12 mit den Choralklängen, die faſt der gewählten Form widerſprechen, und mit der durch Rhythmus und Melodie ſo anſprecheaden volksthümlichen Canzonette; neu das merkwürdige Cherubini'ſche Es-dur-Quartett Nr. 1, das von einem leichten, innerlich gehaltloſen Weſen wie flüſſiger Schaum im 1. Satz durch den hübſchen 2. Satz zu der empfindungsreichen eigenthümlichen Grundmelodie im 3. Satz, in drei Theilen, anſteigt; der dritte Theil ſäuſelnd, fliegend, zitternd, zirpend und durch die Grundmelodie doch wieder tief ergreifend, mußte wiederholt werden. Ebenfalls neu das Mozart'ſche Septett in D-dur op. 61 mit 6 Sätzen, das voll Reiz und Anmuth, in durchaus leichtem Styl gehalten, zumal in den Anfangsſätzen und ſpeziell durch die Lage und geiſtvolle Verwendung der Hörner ſo köſtlich erheiternd wirkt; das 1. Menuetto, bei dem, ſo zu ſagen, Herz und Beine mithüpfen, mußte doppelt gegeben werden. Doch nicht nur bei dieſem Werke, ſondern oft noch wurde in der erſten Violine ein Uebermaß von Energie, das zu ungefälligem Vorherrſchen führt, fühlbar, und beſonders ſchön und rein in Bezug auf das Enſemble kamen deßhalb viel mehr ſolche Stücke heraus, welche wie das Beethoven'ſche C-moll-Quartett op. 18 Nr. 4, wo das Piano vorherrſcht und die erſte Violine minder ausſchließlich führt, weniger der brillanten Entfaltung als tiefſinnigen Harmonien und einfach melodiſchen Momenten Raum geben. Führte doch jenes Exzelliren gelegentlich auch zu einem Uebermaß der Virtuoſität des ganzen Quartetts, wie in dem Cis-moll-Quartett op. 131

von Beethoven, deſſen erſter und halber zweiter Satz wunderſchön, deſſen ſpätere Nummer aber, die von fauſtiſchem Geiſte durchweht und von barocken Figuren durchſetzt ſind, heftig und übernommen geſpielt wurden, wobei Präziſion, Reinheit und Ebenmaß (Takt) merklich verloren gingen. Verſtändlichkeit, Einfachheit, Klarheit iſt bei einem Publikum, das den diſtinguirten Genuß der Kammermuſik erſt ſchätzen lernen ſoll, unerläßliches Erforderniß, um deſſen Theilnahme und Betheiligung in Schwung zu bringen. Sowohl deßhalb wie andererſeits auch wegen der Menge und der übeln Vertheilung der Konzerte war der Beſuch des Publikums ſelten ein glänzender.

Von den zahlreichen Einzelnnternehmungen hat der erwähnte Bericht die Konzerte der Fr. Viardot-Garcia, der HH. Lauterbach, Altinger, Fohmann bereits beſprochen. Hr. Goltermann führte ſich nach ſeiner Geneſung bei dem Publikum durch ein Spezial-Konzert ein, und erfreute durch den warmen und klaren Ton ſeines Inſtrumentes, wie durch die wiederkehrende Bravour ſeiner Technik. Die Schlußnummer, Kummer's Quartett über Mendelsſohn'ſche Lieder für vier Violoncellos, von den HH. Goltermann, Krumbholz, Bach und Nisle mit großer Zartheit exekutirt, wurde zu einem ſo ſeltenen wie eigenthümlichen Genuß des dem Cello eigenen innig geheimen Tonweſens. Das Patti-Konzert, von Vieuxtemps, Steffens, Jaell unterſtützt, litt bei uns dadurch an Wirkung, daß Frl. Carlotta nach mühſamem Vortrag zweier Arien (aus „Linda di Chamounix“ und „Dinorah“) den intereſſanteſten Theil ihres Programmes, den von Benedikt für ſie arrangirten „Karneval von Venedig“ mit dem berühmten dreigeſtrichenen F, fallen ließ. Das hiedurch nicht befriedigte Publikum war auch dadurch ſchon verſtimmt worden, daß auf dem erſten Platz, obwohl ohne Preisunterſchied, verſchiedenfarbige Karten für adelige und bürgerliche Käufer ausgetheilt waren. Doch zeigten ſich die Räume des großen Königsbauſaales gänzlich gefüllt, ſo daß Hr. Ullmann, bei Preiſen à 3, 2 und 1 fl., nach eigener Angabe 3000 fl. einnahm. Auch die Majeſtäten, wie der geſammte Hof, waren anweſend. Hr. Mortier de Fontaine ferner, der berühmte Kunſthiſtoriker und Klaviervirtuoſe, trat mit ſehr intereſſantem Programm aus dem Zeitraum um 1700 ein: Muffat, Couperin „Les bergeries“, völlig das muſikaliſche Bild einer Geßner'ſchen Idylle, G. F. Händel mit Sarabande und Gigue aus einer noch ungedruckten Partitur, J. S. Bach, Searlatti, W. Friedemann Bach, ohne leider das nöthige Intereſſe für ein wiederholtes Auftreten zu gewinnen. Das Beſtreben ausdrucksvoll zu ſein, führt ſein ſchönes Spiel leicht zu übertrieben hervorſpringendem Markiren und bis zu unberechtigtem Eingriff in den Rhythmus. In einem durch Umſtände verunglückten Konzert trat die junge Pianiſtin, Frl. Anna Meyer „aus Paris“ auf. Die ſogenannten „Schiedmayer'ſchen Matinéen“ in einem kleinen Saale der berühmten Klavierfabrik geben vor einem geladenen Publikum unter Leitung der HH. Speidel und Singer ſolche Novitäten zum Beſten (von Siboni, Hiller, Schubert u. A.), die außer dem Geſichtskreis der Konzertunternehmungen fallen, und ſind durch die Exekution, wie durch das gewählte Programm in dem an Novitäten wenig reichen Stuttgart eine ſehr achtungswerthe und ſchätzbare Unternehmung.

Auch die Künſtlergeſellſchaft „Bergwerk“ brachte zwei Produktionen vor das Publikum; die erſte, eine am Geburtstage des berühmten Tonſetzers veranſtaltete „Schubert-Feier“, zu der, obwohl in einem Geſellſchaftsſaale ſtattfindend, auch die Majeſtäten und der Hof erſchienen. Vokalquartett, Gedichte, Rede, Lieder, Harfenſpiel, Quintett, Rondo u. ſ. w. durchaus von Mitgliedern des „Bergwerks“ vorgetragen, die Kompoſitionen, ſämmtlich von Schubert, wechſelten in angenehmer Reihenfolge ab. Nur Fr. Viardot-Garcia trug als Gaſtin einige Lieder von Schubert vor, darunter „Der Erlkönig“, jedoch mit ſo ſchwankenden Stimmitteln und ſo fremdartig das deutſche Element illuſtrirendem Affekt, daß wir z. B. den „Erlkönig“ der Fr. Leiſinger in der Behandlnng und dramatiſchen Wirkung höher ſtellen. Der Ertrag war für Schubert's Denkmal in Wien beſtimmt. Das Ganze mit dem Schmucke des Saales und der Schubert-Büſte von Plock machte einen gelungenen Eindruck. Weniger nur kann dies von der anderen Produktion, der im Hoftheater geſtellten Reihe von „Lebenden Bildern“ zur Verherrlichung Goethe's, Schiller's, Uhland's gelten. Da die Geſellſchaft aus Künſtlern aller Fächer („Zechen“) — als da ſind: Anzeche, Bauzeche, Hauzeche, Schauzeche, Pfauzeche und Miauzeche *) — beſteht, ſo waren die beſten Kräfte zu der poetiſchen, muſikaliſchen und plaſtiſch-maleriſchen Feier ſicher vorhanden; dennoch konnten in letzterer Hinſicht nur die nach Kaulbach, Leſſing, Ramberg, nicht ebenſo

*) Poeſie, Architektur, Skulptur, Schauſpielkunſt, Malerei, Muſik.

die nach einheimiſchen Künſtlern geſtellten Bilder befriedigen, und muß die Urſache davon in übereilter Wahl der Mittel zur Ausführung geſucht werden. Endlich erwähne ich noch die deklamatoriſch-muſikaliſche Abendunterhaltung eines aufſtrebenden dramatiſchen Künſtler's Van den Berghe, inſoferne beſonders, als der berühmteſte der lebenden Dichter Schwabens, Eduard Mörike, aus habitueller tiefer Abgeſchloſſenheit hervortretend, in ihr Theokrit's lebendige Darſtellung der „Syrakuſerinnen am Adonisfeſt" höchſt geiſtvoll vortrug, aber leider faſt eben ſo vergeblich, da, in einem großen Muſikſaal nur der Theil der Zuhörer, der ihn zunächſt umgab, ſeine Geſten durch verſtändliche Worte gedeutet erhielt.

Im Gebiete religiöſer Muſik fand ſeitens des „Vereins für klaſſiſche Kirchenmuſik" unter Faißt's Leitung eine Reihe von Aufführungen mit trefflichem, faſt durchaus der altklaſſiſchen Periode entnommenem Programm von Paleſtrina, Orlando Laſſo, Caldara, Cariſſimi, Eccard, Hammerſchmid, Marcello, J. Chriſt. Bach, J. S. Bach u. A., vor einem ſtets ſehr zahlreichen Auditorium ſtatt. Desgleichen wurde Mendelsſohn's „Elias" (am Todestag des Königs Wilhelm), und 2 Mal die Bach'ſche Matthäuspaſſion aufgeführt. Die andere Paſſion nach dem Evangeliſten Johannes iſt vor 2 Jahren zu Gehör gebracht worden. — Eine Anzahl kleinerer Vereine, wie der „Orcheſterverein" unter Fröhlich, der „Singverein" unter Stark („Der Roſe Pilgerfahrt", „Das Alexanderfeſt" von Händel, „Tragödie in 3 Volksliedern" von Mendelsſohn, „Mondſcheinidylle" von Stark), die Muſikſchule unter Faißt, die „Bürgergeſellſchaft", der „Liederkranz" u. A. traten ebenfalls mit Konzerten hervor. Auch darf endlich erwähnt werden, daß die Kapelle des preußiſchen 34. Infanterieregimentes unter Parlow, die vor einiger Zeit in Frankreich (Lyon) ſo außerordentliche Triumphe feierte, auch hier durch Einzelpartien ſo wohl wie durch Maſſeneffekte, unterſtützt von zum Theil neuen Formen und Wirkungen der Inſtrumente, großes Aufſehen machte.

Ueberſehen wir die Konzertſaiſon, ſo haben wir, bei Ausſcheidung derjenigen Vereine oder Produktionen, die mehr dem Privatcharakter ſich nähern, an rein künſtleriſchen öffentlichen Produktionen circa 40 Konzerte auf 7 Monate zu zählen, was ein für Stuttgart bisher unerhörtes Verhältniß iſt.

Frankfurter Muſikbericht.

Konzerte der Gebrüder Müller.

H. B. Vom 12. bis 23. Oktober gaben die bekannten Gebrüder Müller aus Meiningen hier vier Konzerte. Sie ſpielten auch zugleich in den Nachbarſtädten: Darmſtadt, Mannheim und Mainz. Sie werden wohl von jedem dieſer Orte Berichte bekommen; ich muß mich deßhalb auf eine kurze Charakteriſtik beſchränken. Sie ſpielten im I. Konzert: ein Quartett von Haydn (D-dur, 20. Werk, Nr. 4), eines von Beethoven (C-moll, 18. Werk, Nr. 4), und eines von Schubert (D-moll); im II.: ein Quartett von Mozart (E-dur), eines von Mendelsſohn (Es-dur, 12. Werk) und eines von Beethoven (C-dur, 59. Werk, Nr. 3); im III.: ein Quartett von Dittersdorf, eines von Schumann (41. Werk, Nr. 3) und eines von Beethoven (Es-dur, 74. Werk); und im IV.: Serenade (Trio) von Beethoven (8. Werk), Haydn's Variationen über „Gott erhalte Franz", Beethoven's A-moll-Quartett (132. Werk) und zum Schluß Variationen und Finale aus Schubert's D-moll-Quartett. Die Auswahl an ſich war trefflich; die Zuſammenſtellung aber nicht immer gut berechnet. So in dem erſten zwei Moll-Quartette hinter einander, von denen das erſtere (C-moll von Beethoven) ſich vorzugsweiſe in tiefer Lage und engen Formen bewegt und das letztere (D-moll von Schubert) ſtets aufregt, ohne zu einem befriedigenden Abſchluß zu kommen. Beethoven bringt in all ſeinen Moll-Stücken am Schluß den ſieghaften Durchbruch ſeiner Idee; Schubert fängt in jenem Finale den ewig wühlenden Kampf von neuem an. Im letzten brachten ſie drei Stücke mit Variationen: die Serenade von Beethoven, Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiſer" und das Andante mit Variationen von Schubert. Keines von dieſen Themen hat die Bedeutung, um die öftere Wiederholung angemeſſen zu finden; wenigſtens iſt Haydn's Figuren-Werk über die an ſich bedeutende Melodie nicht intereſſant genug, um außer dem Vergnügen an der Technik ein anderes Gefühl zu wecken. Wir wollen übrigens hiermit nur die äſthetiſche Wirkung auf den Hörer andeuten, ohne den Künſtlern einen Vorwurf zu machen, denn es mag ihnen allerdings ſchwer werden, wenn ſie wie hier am Main und Rhein alle Tage ſpielen und nicht dasſelbe Programm kopiren wollen.

Der Beſuch der Konzerte und die Theilnahme des Publikums an den Stücken war ſtets bedeutend. Das

anſpruchsloſe, gediegen ernſte Weſen der Künſtler fand volle Sympathie bei den Hörern. Die Quartett-Muſik iſt auch hier ſeit einer Reihe von Jahren in dem Maße gepflegt, daß die Leute die meiſten Werke durch öfteres Anhören kennen. Ich erinnere nur an die Quartette von Heinrich Wolf, von Strauß, von Heermann, Brinkmann und Genoſſen, ohne der fremden Künſtler, der Franzoſen Maurin und Genoſſen, der Gebrüder Müller u. A. zu gedenken. Was nun das Spiel der Künſtler anlangt, ſo iſt hier eine Feinheit und Schönheit des Tons, eine Genauigkeit im Zuſammenſpiel, eine Hingabe und Unterordnung unter die gemeinſame Idee, die ihres Gleichen ſucht. Von den genannten Quartettſpielen war keines hierin ihnen an die Seite zu ſtellen, ausgenommen etwa die Franzoſen. Aber, wenn ich mich darin nicht täuſche, die Franzoſen und auch Strauß' Quartette machten mir einen bedeutenderen Eindruck. Maurin und Strauß waren die Helden im Quartett; ſie repräſentirten die Idee, der die Anderen ſich mehr oder weniger hingaben. Hier ſchien das brüderliche Gefühl der Gleichheit das Herrſchen der erſten Violine verdrängt zu haben. Aber das homeriſche „Einer ſoll herrſchen" gilt am meiſten in der Kunſt. Bei Haydn und Mozart fiel das weniger auf, weil die jeder Stimme mehr gleichen Antheil gegeben haben; Beethoven, der ſich ſtets ſelber obenanſtellte, hat auch im Quartett den Oberſten immer herrſchen laſſen. Bei den Künſtlern hier war es meiſt der Baß, der durch ſeinen großen Ton, durch das entſcheidende Wort, das er ſprach, den Ausſchlag gab.

Die kleinen Ausſtellungen ſollen natürlich ihre großen Verdienſte nicht ſchmälern; nur von den Beſten verlangt man das Höchſte. Einen Vorzug haben ſie vielleicht vor Allen, das iſt das volle Aufgehen in ihrer Kunſt; ſie ſcheinen nach gar nichts Anderem zu trachten, als für ſich Muſik zu machen. Das ſind noch die Quartettſpieler, die daheim im traulichen Zimmer beiſammen ſitzen und ein Dutzend Quartette ſpielen, ohne ſatt zu werden. Und nun ſie ſitzen die wenigen Hausfreunde, die gleichfalls halbe Nächte ausharren, ohne einen anderen Wunſch zu haben, als nach dem letzten noch ein allerletztes zu hören. Wir ſind vielleicht in der großen Stadt durch die Menge der Orcheſter- und großen Chor-Konzerte etwas verwöhnt; der kleinere Eindruck packt uns nicht, wenn er nicht mit der Leidenſchaft einer ſcharf ausgeſprochenen Perſönlichkeit hervortritt. Aber wenn die Einfachheit auch nicht augenblicklich hinreißt; ihre Wirkung iſt doch nachhaltiger, ihr Eindruck ein dauernder. Das wurden wir bei dieſen Männern gewahr.

In den nächſten Tagen wird unſer Frankfurter Quartett beginnen, die HH. Heermann, Ruppert Becker, Welcker und B. Müller. Sie werden ſechs Konzerte geben. Darüber ſpäter.

Als Kurioſum muß ich Ihnen doch von einen Bericht der „Bad. Land. Zeitg." melden. Dieſer ſchreibt man aus Bruchſal von 25. Oktober: „In den hieſigen Tagesblättern war ein von A. Kühne-Wagner unterſchriebenes „Symphonie-Konzert der Hrn. Gebrüder Müller" angekündigt. Zu dieſem Zweck ſammelte der genannte Kühne-Wagner Unterſchriften. Später ließ er durch Diener einer Geſellſchaft die Beträge einziehen. Der Konzert-Abend kam; das Publikum war verſammelt, aber weder die HH. Müller, noch Hr. Kühne-Wagner ließen ſich ſehen. Die HH. Müller ſpielten gerade in Frankfurt und Hr. Kühne war davon gegangen. Unter Scherz und Spott zogen die Leute wieder heim. Ein Lokal-Schreiber macht jetzt eine Poſſe daraus. Wenn übrigens die Ankündigung ſo lautete, wie angegeben, ſo geſchieht's den ehrenwerthen Bürgern von Bruchſal ſchon Recht. Wenn ſie ſich zu „Symphonie"-Konzerten von vier Geigern können einladen laſſen, mögen ſie das Lehrgeld zahlen.

Wiener Theaterbericht.

Joſefſtadt.

Am 13. November zum 1. Male: „Beteltutti", oder „Ganz andere Verhältniſſe". Schwank mit Geſang in drei Akten von O. F. Berg und A. Bittner.

G. — Nomen est omen. Eine glückliche Stunde war es nicht, welche die obgenannten Aſſociés auf den erſten Titel ihres neueſten Fabriks-Erzeugniſſes verfallen ließ. Treffender als ſie ſelbſt durch dieſe Etiquette kann nicht leicht jemand Gehalt und Werth des Fabrikats bezeichnen. Anlage und Durchführung Fetzenwerk, Charakterzeichnung Trödelwaare, die Witze, die wie Fliegen in der Milch herumſchwimmen, Papierſchnitzel aus dem Papierkorb des „Kikeriki". Kurz mit einem unverhüllteren, unverzeihlicheren Leichtſinn und — Unternehmungsgeiſt, um es euphemiſtiſch auszudrücken, iſt noch nicht leicht die Nachſicht eines Theaterpublikums herausgefordert wor-

den. Als hätten sich die Herren gefürchtet, jeder für sich mit seinem Namen für das Machwerk einzustehen, haben sie sich zusammengethan und trösten sich vielleicht mit der Hoffnung, einander gegenseitig dasselbe in die Schuhe zu schieben. Allein hier heißt es: Mitgefangen, mitgehangen; und wir hätten die allergeringste Lust, einem von ihnen auf Kosten des anderu ein schönes Röckchen anzuziehen.

Wir bedauern nur, daß sich unsere Ahnung, die wir in Nr. 36, auf S. 576 aussprachen, so bald und so haarsträubend bestätigt. Hr. Fürst kann es mit dem Volksstück noch so gut meinen; wenn ihn aber die Autoren der Art im Stiche lassen, hat er kaum Besseres zu erwarten, als die Wege, die sein Vorgänger ging, und man kann es daher nur Klugheit nennen, wenn er zurückkehrt zu den kleinen Scherzen seiner Singspielhalle, die viel gegründeteren Anspruch auf die Bezeichnung Volksstück haben und wenn auch nicht durchgängig, so doch größtentheils den nicht zu verachtenden Vorzug besitzen, daß sie nicht langweilen.

Von den bei der Darstellung Mitwirkenden hatte sich Hr. Fürst selbst bei der Rollenvertheilung am allerschlechtesten bedacht. Wir irren wohl kaum, wenn wir diesen Notizensammler die schlechteste unter allen Rollen des Stückes nennen, und nur ein allerdings einer besseren Sache würdigeres Aufgebot von Witz und sprudelnder Laune, von Zungengeläufigkeit und behendester Beweglichkeit hätte ihre Erbärmlichkeit etwas verdecken können. Die ersten zwei Eigenschaften waren nur schwach vertreten, die Entwicklung der letzteren zwei erlauben die physischen Mittel nicht mehr. Daß sich sonst jemand besonders empfehlend hervorgethan hätte, könnten wir auch nicht sagen. Den besten Willen zeigte noch Fr. Alsdorf; nur möchten wir ihr rathen, die Kraft ihres Organs mit dem beschränkten Raume in Einklang zu bringen. Hr. Schönau hatte die dankbarste Rolle, war aber viel zu monoton und farblos, um Anspruch auf einigen Dank zu haben. Uebrigens schien auf sämmtlichen Mitwirkenden die Ueberzeugung von dem Fiasko zu lasten.

Wiener Konzertbericht.

Am 4. November: Liedertafel des Männergesangvereins. — Am 5. Philharmoniker I. — Am 9. Quartett-Laub I. — Am 11. Hrn. Bachrich's Abschieds-Konzert. — Am 12. Gesellschaft der Musikfreunde I und Quartett-Hellmesberger I. — Am 15. Akademie für den Privat-Fonds des Operntheaters.

K. J. Man ersieht aus dem obigen Verzeichniß, daß wir uns mit einem Ruck gleich mitten in dem regsten musikalischen Leben befinden. Beinahe alle unsere Konzert-Gesellschaften haben ihre Thätigkeit wieder begonnen, und die bewährte Schaar der Abonnenten ist ihnen trotz der glänzenden Versprechungen Ullmann'scher Herrlichkeiten treu geblieben.

Die Philharmoniker begannen mit der „Ruy-Blas"-Ouvertüre, und hätten zu einem glänzenden Anfang kaum eine glücklichere Wahl treffen können. Die musikalischen Aesthetiker und die eingefleischten Mendelssohnianer mögen immerhin mit einer gewissen Geringschätzung auf dieses Werk des Meisters blicken und es seinen anderen Ouvertüren in Beziehung auf den inneren Werth bedeutend nachstellen, wir bekennen offen, daß gerade diese uns unter allen die liebste ist; diesem Schwung, diesem aus dem Inneren quellenden jugendlichen Feuer, dieser dramatischen Wirkungskraft begegnen wir im gleichen Maße in keiner anderen Ouvertüre des Meisters, wie in dieser sich etwas an Weber lehnenden und wie aus einem Guß dahinströmenden Jugendarbeit. — Die zweite Nummer war eine Novität, eine Suite in kanonischer Form für Streichinstrumente von T. O. Grimm. Bei einer Komposition, in der sich der Komponist von vorne herein in allen vier Sätzen durch die kanonische Form die Hände bindet, kann wohl von keinem Kunstwerk, sondern nur von einem Kunststück die Rede sein. Letzteres ist dem bis jetzt noch wenig bekannten jungen Tonsetzer in wirklich überraschender Weise gelungen; ja so sehr, daß man in den ersten drei Sätzen beinahe die der Komposition angelegte Zwangsjacke nicht gewahr wird. Daß Hr. Grimm etwas Tüchtiges gelernt hat, hat er mit seiner Suite allerdings gezeigt: ob er aber ein Tondichter von Gottes Gnaden sei, muß er erst in einem Werke, wo sich die Phantasie und die musikalische Erfindung frei entfalten können, beweisen. Die Suite fand übrigens nach den ersten drei Sätzen eine beifällige Aufnahme, was hier, wo das Publikum in so ungerechter Weise gegen jede Novität voreingenommen ist, für den Komponisten als eine nicht geringe Auszeichnung zu

Digitized by Google

betrachten iſt. — Die dritte Nummer war Cherubini's „Lodoiska"-Ouvertüre und den Schluß machte Beethoven's B-dur-Symphonie, zwei Werke, über welche die Akten längſt geſchloſſen ſind.

Die Geſellſchaft der Muſikfreunde eröffnete ihr Konzert mit der Kantate von Bach „Gottes Zeit". Das Wiener Publikum iſt mit den Schöpfungen des großen Leipziger Kantors noch zu wenig vertraut, um an einem ſo überaus ernſten Werk trotz ſeiner tiefen Schönheiten viel Gefallen zu finden. Wir glauben, daß die Zahl derjenigen, welche, inſoferne ſie aufrichtig wären, die Kantate nicht als langweilig bezeichnen würden, zu einer erſtaunlich kleinen zuſammenſchmelzen würde. Und doch ſind für den, welcher ſich etwas näher mit Bach beſchäftigt, oder ſelbſt für jenen, der dem Werke auch bei den Proben aufmerkſam gefolgt iſt, wunderbare Schönheiten darin enthalten. Welche Kraft und Größe liegt nicht in dem Chor der Bäſſe, „Beſtelle dein Haus", und wie herrlich iſt nicht das Baß-Solo mit dem vom Alt-Chor geſungenen Choral! Trotzdem war die Aufnahme der Kantate eine laue; es iſt eine zu ernſte Kompoſition für ein Morgenkonzert, und wir glauben, daß mit einer der vielen nicht kirchlichen Kantaten Bach's, *) die überdies auch den Vorzug gehabt hätten, für Wien neu zu ſein, eine größere Wirkung zu erzielen geweſen wäre. — Die zweite Nummer war das Violin-Konzert in A-moll von Molique, keine tiefe oder geniale Kompoſition, aber immerhin ein im edeln Styl fleißig gearbeitetes, elegantes und ſehr dankbares Bravourſtück. — Den Schluß endlich bildete Niels Gade's Ballade für Solo, Chor und Orcheſter: „Erlkönig's Tochter". Dieſes Werk iſt ein durchaus ſtimmungsvolles; ſelbſt da, wo es ſtark an Mendelsſohn oder an Schumann mahnt, verleugnet es doch nicht ſeinen eigenthümlichen Charakter: die nordiſche Sagenwelt ſchwebt Einem doch immer vor; dabei iſt es ſehr melodiös, fällt nie in das Triviale, die Chöre ſind kräftig, und das Duett zwiſchen Oluf und Erlkönig's Tochter, ſowie der Tod Olufs ſind von ergreifender dramatiſcher Wirkung. Dieſe Ballade hätte nach unſerer Anſicht eine wärmere Aufnahme verdient, als ihr diesmal zu Theil wurde. Ueberhaupt findet Gade bei uns weder die gebührende Berückſichtigung noch Würdigung. Es iſt wahrlich kein ſolcher Ueberfluß an guten Symphonien, daß unſere Konzertunternehmungen berechtigt wären, Gade in dieſer Hinſicht ſo vornehm zu ignoriren, und wenn einmal ein Werk dieſes Komponiſten zur Aufführung gelangt, ſo könnte auch das verehrungswürdige Publikum in ſeinem Urtheile etwas billiger ſein.

Zur Aufführung übergehend, beginnen wir mit den Soliſten. Bei den Philharmonikern iſt nur Hr. Hellmesberger zu erwähnen, welcher in dem zweiten Satz der Grimm'ſchen Suite ſeinen Part mit gewohnter Zartheit und Korrektheit ausführte. Bei der Geſellſchaft der Muſikfreunde gebührt die Palme Hrn. Laub, welcher das Konzert von Molique in wirklich vollendeter Weiſe geſpielt hat; der ſchöne Ton, die tadelloſeſte Reinheit und der feinſte Geſchmack in der Ausführung der Paſſagen, der zarte und aller Affektation baare Vortrag der Kantilenen, Alles vereinigte ſich hier, um dem Zuhörer einen ungetrübten Genuß zu verſchaffen. Die Soli in der Bach'ſchen Kantate ſind für unſere modernen Opernſänger ebenſo ſchwierig wie wenig dankbar. Frl. Bettelheim ſang wohl rein und korrekt, aber etwas unruhig und mit etwas zu theatraliſcher Empfindung. Hr. Erl genügte, und Hr. Mayerhofer verdient Anerkennung für ſeine Bereitwilligkeit, trotz hörbarer Heiſerkeit ſeine Mitwirkung nicht verſagt zu haben. In der Gade'ſchen Ballade befanden ſich die Soliſten auf viel heimiſcherem Boden. Der Oluf dürfte für Hrn. v. Bignio geſchrieben ſein, ſo könnte er ihm nicht beſſer zuſagen; er ſang ihn auch in ausgezeichneter Weiſe, ſowohl in den kräftigen als in den zarten Stellen, und zwar beſonders bei der Generalprobe: bei der Aufführung ſchien er etwas befangen, wodurch ſich zuweilen ein ſtörendes Tremoliren einſtellte. Fr. Profeſſorin Paſſy überraſchte durch die bei ihr nicht erwartete Leidenſchaftlichkeit des Vortrages und ſang, einige unſchöne Tonverbindungen ausgenommen, im Ganzen ſehr gut. Bei Frl. Bettelheim wäre höchſtens etwas mehr Wärme des Ausdruckes zu wünſchen geweſen. Daß die Chöre in vorzüglicher Weiſe ausgeführt wurden, iſt bei der längſt bewährten und allgemein anerkannten Tüchtigkeit des Singvereins kaum nöthig zu erwähnen. Was die Leiſtungen der Orcheſter, die Leitung und die Geſammtaufführung betrifft, ſo möchten wir den beſtehenden Unterſchied zwiſchen den philharmoniſchen und den Geſellſchafts-Konzerten und die Urſachen desſelben etwas näher betrachten. Es iſt einleuchtend, daß ein Körper, wie die Philharmoniker, aus den beſten Muſikern der Reſidenz zuſammengeſetzt, und welcher Jahr aus Jahr ein allabendlich zuſammenwirkt, vor einem Orcheſter, welches ſich nur zu jährlichen ſechs Aufführungen ver-

*) Siehe die Beſprechungen der Bach'ſchen Kantaten von Karl v Bruyck in den Nrn. 42 und 43, S. 661 und 676

eint, unberechenbar im Vortheile iſt, und in Bezug auf Korrektheit, Feinheit und techniſche Fertigkeit nahezu Vollendetes leiſten kann; ein weiterer Vortheil der Philharmoniker iſt, daß im Operntheater die feinſten und zarteſten Nüancen ſich mit Erfolg anbringen laſſen, während dieſe im großen Redoutenſaal im gleichen Maße unanwendbar ſind. Hingegen bietet der große Redoutenſaal für alle Kraftſtellen und Maſſenwirkungen ein beſſeres Terrain als das Operntheater. Worin aber die Geſellſchaftskonzerte den Philharmonikern überlegen ſind, das iſt in der Perſon ihres Dirigenten. Es fällt uns dabei nicht ein die guten Eigenſchaften des Hrn. Deſſoff geringſchätzen und ſeine Verdienſte verkennen, ebenſowenig wie bei Hrn. Herbeck die Fehler und Schwächen billigen und überſehen zu wollen. Jeder aufmerkſame und unbefangene Beobachter wird uns aber zugeben müſſen, daß bei den philharmoniſchen Konzerten doch die eigentliche Seele fehlt. Es iſt Alles hübſch fein ſäuberlich, korrekt und präzis, oft techniſch tadellos, man ſtaunt, man bewundert, recht warm wird man aber dabei nie. Hr. Deſſaff hat ſich im letzten Jahr eine kräftigere und energiſchere Art des Dirigirens angeeignet, allein wahren Schwung und echtes Feuer vermiſſen wir trotzdem nach wie vor bei den Aufführungen. Durch raſend ſchnelle Tempi und bloß äußerliches Leben läßt ſich das nicht erſetzen. Dieſe gewiſſe unerklärliche magnetiſche Gewalt, welche ſich von der Spitze des Dirigentenſtabes über das ganze Orcheſter verbreitet und jeden Einzelnen belebt, das iſt Herbeck's Kraft, und das iſt es, was Hrn. Deſſoff fehlt. Wenn man bei zwei ſo tüchtigen und gebildeten Muſikern auf den eigentlichen Urſprung dieſes Unterſchiedes zurückgehen wollte, ſo würde man ihn vielleicht ſchon in der Verſchiedenheit des norddeutſchen und des ſüddeutſchen Elemente begründet finden. Der Norddeutſche wird trotz Studium, Bildung, Geiſt und Fleiß nie das erringen, was der Süddeutſche mit ſeinem tiefen Gemüth, ſeiner lebhaften Phantaſie und ſeinem ſichern Inſtinkt oft mühelos und unbewußt erreicht. Dieſe allgemeine Anſicht über unſere zwei großen Muſikinſtitute fand in den zwei in Rede ſtehenden Konzerten abermals ihre Beſtätigung. Die Auffaſſung und Wiedergabe des Ganzen war im Geſellſchafts-Konzert vorzüglich, wenngleich im Einzelnen Manches hätte beſſer ſein können; das philharmoniſche Konzert hingegen ließ in techniſcher Beziehung kaum etwas zu wünſchen übrig, während doch eigentlich die Wiedergabe der Beethoven'ſchen Symphonie des innern Lebens entbehrte.

Wir haben uns bei dieſen zwei Konzerten ſo lange aufgehalten, daß wir das Uebrige ziemlich ſummariſch abthun müſſen. Die beiden Quartett-Unternehmungen fanden wie alljährlich großen Zuſpruch und vielen Beifall. Bei Hellmesberger iſt ſtatt Hrn. Durſt Hr. Hofmann eingetreten und erwies ſich noch etwas ängſtlich: Hr. Dobihal iſt in ſeinem Vortrag wo möglich noch kälter und trockener geworden; Hrn. Röwer's Ton ſcheint ſich abermals gebeſſert, und der Künſtler an Sicherheit gewonnen zu haben. Als Pianiſtin debutirte ein Frl. Kolár und machte der Prager Schule alle Ehre: ſie ſpielte korrekt, ſtreng im Takt und mit ganz richtiger Auffaſſung. Da das Fräulein auch im nächſten philharmoniſchen Konzerte und bei Laub mitwirken und außerdem ein eigenes Konzert veranſtalten wird, ſo werden wir noch Gelegenheit finden, Ausführliches über ihr ſchönes Talent zu berichten. Auch bei Laub hörten wir einen neuen Pianiſten, Hrn. Harn, der ohne Hervorragendes zu leiſten, ſeinen Part in anerkennungswürdiger Weiſe durchführte. Sonſt iſt über die beiden Quartette nichts Neues zu berichten; nur iſt die Vorführung ein und desſelben Haydn'ſchen Quartetts durch beide Unternehmungen entſchieden zu rügen, und wirft dieſer Vorgang auf das Verhältniß, welches zwiſchen den beiden Künſtlern obwalten muß, ein gar abſonderliches Licht.

Der Violiniſt, Hr. Bachrich, der vor einiger Zeit die Kunſt an den Nagel gehängt hatte, um ſich dem höchſt proſaiſchen Krinolinen-Handel zu widmen, iſt nun zu ſeinem früheren Berufe zurückgekehrt und debütirte ſonderbarer Weiſe mit einem Abſchiedskonzert. Er iſt der tüchtige Virtuoſe geblieben, der er früher war, und wir zweifeln ſehr, daß er es je zum Künſtler bringen wird. Frl. Bettelheim plagte ſich und das Publikum mit dem Vortrage einiger ungenießbaren Lieder von Brüll, dieſes Knaben, welcher durchaus ein komponiſtiſches Genie ſein ſoll. Die bekannte Suite von Goldmark fand abermals vielen und verdienten Beifall.

Der Akademie für den Operntheater-Privat-Penſionsfond haben wir nicht beigewohnt, doch da ſie in keiner Richtung Neues oder Bemerkenswerthes bot, wäre ohnehin wenig darüber zu berichten. Rügen müſſen wir es nur, daß Hr. Laub, welcher im Geſellſchaftskonzert muthig aus dem bequemen Einerlei, in welchen ſich die Violinſpieler unwandelbar bewegen, (nämlich das Beethoven'ſche und das Mendelsſohn'ſche Konzert, die Beethoven'ſche Romanze und die Spohr'ſche Geſangsſcene), herausgetreten war, hier durch den Vortrag der letztgenannten dem alten Banne wieder verfallen iſt.

Digitized by Google

Der Männergesangverein war es eigentlich, welcher mit seiner Liedertafel die diesjährige Konzertsaison eröffnet hat. Diese Art der Produktion, wo die Musik eigentlich nur die Folie für die Geselligkeit abgeben soll, entzieht sich eigentlich billiger Weise der Kritik. Wir können jedoch nicht umhin einer größeren Novität: „Pacten auf der Alm", von Engelsberg hier zu erwähnen. Dieser Komponist zeigt mit jedem neuen Werk einen Fortschritt, und wenn er in seiner Entwicklung so fortfährt, kann er noch sehr Bedeutendes leisten. Auch ein neuer Chor von Herbeck, im Ton des Volksliedes gehalten, ist recht hübsch und fand vielen Beifall.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. (Novitäten. Französische Gesellschaft. „Katharina Howard". Vorstadtnovitäten.) Im königl. Schauspiel ward neu einstudirt Bobo's „Puls" und zum ersten Male: „Hohe Politik", Original-Lustspiel in 3 Akten von Julius Rosen, aufgeführt. „Der Puls", 1802 in Berlin zum ersten Male gegeben, bleibt eines jener seltenen, mit poetischer Grazie und feiner psychologischer Beobachtung verfaßten Lustspiele, das bei einem harmonisch von ernstem Beruf, feinem Geist und sinnigem Takt durchdrungenen Zusammenspiel kleine Triumphe der Darstellungskunst zu erzeugen im Stande ist. Die diesmalige Besetzung: Berndol, Bergmann, Kaiser, Dehnicke und Hiltl gleicht doch meist nur einem Kranze roher Glasperlen, der die zierlich-anmuthige Dichtung mehr erdrückt, als in all' ihren psychologischen Finessen dramatisch belebt. Und trotz alledem zeigte sich das Publikum von Bobo's Dichtung angeheimelt, wie denn auch der König seine „Zufriedenheit" zu erkennen gegeben haben soll. Rosen's „Hohe Politik" kann, wenn man hübsch auf ebener Erde bleibt, immerhin auf einige Minuten amüsiren, besonders wenn selbe so ergötzlich wie hier von Hrn Döring (Lachmann) und Fr. Frieb (Anna Alter) gespielt wird. Dürfte oder das gefällige Talent des Verfassers bei seiner augenscheinlichen Arbeitsflüchtigkeit sich nicht zu bald abnützen? — Fr. Kierschner ist unterm 16. Oktober d. J. wieder bis 1868 engagirt worden. Seit dem 1. November hat Hr. Sylveira die Direktion des französischen Theaters im Konzertsaal des k. Schauspielhauses niedergelegt. Die k. Intendanz gibt darüber folgende Mittheilung: „Wahr ist, daß die HH. Mortini und Longlais, welchen Hr. Sylveira ohne Wissen der General-Intendantur seine Rechte cedirt hatte, Ende vorigen Monats die von Hrn. Sylveira mit den Mitgliedern stipulirten Gagen nicht zahlten und ihnen proponirten, dieselbe auf die Hälfte herabzusetzen. Die Betreffenden gingen hierauf nicht ein, baten Hrn. Sylveiro, sie ihrer Verbindlichkeiten zu überheben, welches geschah, gründeten ein Komité und ersuchten die General-Intendantur, als solches in die Rechte des Hrn. Sylveira treten zu dürfen. Die unterzeichnete General-Intendantur ist darauf eingegangen. Die Vorstellungen gehen ruhig weiter und die Einnahmen werden pro rata der Gagen unter die Schauspieler getheilt. Ein an Se. Majestät den König gerichtetes „Gnadengesuch hat noch keine Entscheidung gefunden". Daß die k. Verwaltung mehr denn je zu öffentlichen Aeußerungen geneigt ist, beweist noch folgendes Kommuniqué, wenn es nicht etwa der k. Sekretär, Hr. Ulrich, in Bezug auf Gottschall's „Katharina Howard" inspirirt haben sollte: „Ein Vermischtes in Nr. 259 der „Voss. Ztg." plaidirt im Interesse eines neuen Trauerspiels von R. Gottschall gegen die Verwaltung des königl. Theaters, beschuldigt diese einer Vernachlässigung der Dramen des Dichters und stellt dabei die Behauptung hin, daß jene Dramen in Wien und Dresden gleichmäßig auf dem Repertoir „eingebürgert" seien. Dagegen muß bemerkt werden, daß von dem, was man im eigentlichen Sinne: „auf dem Repertoir eingebürgert sein" nennt, weder von Dresden noch von Wien her hier etwas bekannt ist. Im Uebrigen liefert die Zahl der im königl. Theater gegebenen deutschen Dramen einen selbstredenden Beweis, daß an der genannten Bühne von einer Vernachlässigung vaterländischer Dichter nicht die Rede sein kann, (hat der Verf. dieser „Behauptung" wohl die Statistik der Berliner k. Bühne in den „Recensionen" gelesen?!) und wenn das auf's dringendste empfohlene Trauerspiel: „Katharina Howard" nicht zur Darstellung angenommen wurde, so mögen ruhig Urtheilende den Grund dieser Maßregel darin suchen, daß man motivirte Zweifel an dem Erfolge dieses Stückes zu hegen berechtigt war". Die „Berl. Ref." bemerkt dazu: „Ruhig Urtheilende" werden sich aber auch die Ueberzeugung verschafft haben, daß es besser wäre, das Publikum zum Richter über die Dichter anzurufen, da die amtlichen Urtheile über Novitäten mit den Ansichten des Publikums in neuerer Zeit häufig in Kollision gekommen sind, wovon das Verlassen der Sitze vor beendeter Darstellung und Zischen der noch Anwesenden oft genug Zeugniß abgelegt haben. Die Wilhelmstadt hat leider mit Schlesinger's „Liebespolizei" keinen Erfolg erzielen können, den fünf an einem Abend vorgeführte einaktige Novitäten mit besserem Glück errangen: 1. „Für nervöse Frauen" von P. Henrion; 2. „Nach vierzig Jahren" von A. Scholz; 3. „Nur nicht romantisch"; 4. Exzellenz oder der Backfisch" von Bauernfeld; 5. „Carlotta Patti" von Drost. Sämmtliche Mitwirkende spielten mit großem Fleiß und belustigendem Eifer und das Publikum war „sehr erbaut davon". Bei Wallner glaubte man diese Anhäufung von einaktigen Neuigkeiten nachahmen zu müssen, denn es erschienen bald neueinstudirt: „Der Ehemann vor der Thür"; darauf neu: „Müller als Sündenbock", „Die gebildete Köchin" und zum Schluß „Ein Stündchen im Kaupioir", das besonders witzig dialogisirt ist und von hübscher Erfindung zeugt. In der Vorstadt neu: „Das stille Duell".

K. W. Brünn. (Dr. Frankel Direktor in spe. „Dinorah". Schauspiel.) Das Reich des jetzigen Theaterdirektors Hrn. Zöllner naht seinem Ende, denn der hiesige Gemeinderath, der das Theater zu „vergeben" hat, um einen ämtlichen Ausdruck zu gebrauchen, hat einstimmig beschlossen,

den Hrn. Dr. Frankel, einen gebornen Brünner, für die nächsten sechs Jahre zum Theaterdirektor zu ernennen und es ist durchaus kein Zweifel, daß der Gemeindeausschuß, der das letzte Wort zu sprechen hat, diese Wahl akzeptirt. Wenn Hr. Dr. Frankel, den Referent seit Jahren kennt, nebst seinen Kunstsinn auch die erforderliche praktische Bühnenkenntniß mitbringt und den Geschmack des Brünner Publikums berücksichtigen wird; dann können wir seine Ernennung zum Leiter unseres — jetzt seinfallenden Kunstinstitutes nur mit Zustimmung begrüßen, umsomehr, als er auch materielle Mittel hinlänglich besitzt, um Anständiges bieten zu können. Doch lassen wir jede Konjektural-Theaterpolitik bei Seite und möge noch der Thaten des bald scheidenden Hrn. Zöllner gedacht werden. Meyerbeer's „Dinorah" kam als Novität zur Aufführung, wurde bis jetzt viermal wiederholt und stets beifällig aufgenommen. Dieß wäre nun eine Konstatirung des äußeren Erfolges, den man durchaus nicht erwartete, weil beinahe alle Hauptpartien ungenügend besetzt waren. Und doch ein Erfolg! ganz richtig, und die Ursache desselben ganz einfach in dem neuen, melodienreichen Werke selbst gegründet und in dem Umstande; daß unser Publikum durch eine Reihe von Monaten eine solche operistische Hungerkur durchgemacht, daß ihm leicht ein jeder Bissen und wäre er noch so mager gewesen, gemundet hätte. Der Eindruck, den „Dinorah" in musikalischer Beziehung macht, ist ein sehr getheilter. Zeigt sich in der ganzen Partitur die geübte sichere Hand des „praktischen" Theaterkomponisten, so kann man sich des Gedankens doch nicht erwehren, daß Meyerbeer ein Feld betreten, das ihm seiner ganzen Individualität nach versagt war. Eine komische Oper soll „Dinorah" sein, mit einer verrückten Hirtin, einem charakterlosen abergläubischen Bauer, mit furchtbarem Gewittersturme, Wolkenbruch, Lebensgefahr, endlich Prazession, „heiligem Gesange?" Wer hier ein heiteres Element auffinden könnte! Oder richtig, soll Karentin, der blöde Sackpfeifer mit dem freilich charakteristischen Oboen- und Klarinettengequicke, die komische Oper allein repräsentiren? aber vielleicht die Ziege? Möglich auf einer andern Bühne; in Brünn konnte man sich nur mit Mitleiden von einem solchen Schauspiele abwenden. „Dinorah" können wir höchstens als eine „Marotte" des alten Hrn. betrachten, der nach seinen großartigen Erfolgen sich einen solchen „theatralischen — Ernst" erlauben konnte. Unsere Tageskritik machte es sich freilich leicht, sie kanzelte den Komponisten mit einigen Phrasen tüchtig herunter, andererseits den „Melodienreichthum" Meyerbeers anerkennend. Nun mit den letzteren ist es auch nicht weit her, aber alle Achtung vor dem orchestralen Kolorit, welches der Meister vielen einzelnen Nummern: der Entrée-Arie des Korentin und Hoel, die leider ganz wirkungslos blieben; dem Duette im zweiten Finale (Karentin, Hoel) u. s. w. verliehen. Da zeigt sich Gewandtheit, Routine, eminente Technik in den orchestralen Theilen, die uns nöthigen, Meyerbeer's großes Talent neuerdings anzuerkennen. — Der Aufführung läßt sich nur ein Gutes nachsagen, und zwar, das Ensemble war gut studirt. Die Einzelnleistungen ließen Vieles, beinahe Alles zu wünschen übrig. Frl. Gelple war eine ziemliche Dinorah, welche einen eminenten Fleiß auf die Ausführung der riesigen Koloraturen verwendete. Hiermit ist Alles anerkannt, was anzuerkennen ist, denn ihre schwache Stimme macht jede leidenschaftliche Färbung, jedes charakteristische Hervorheben einer Phrase unmöglich. Der Schattenwalzer war mit einigen Pianos nüancirt und fand besonders beifällige Aufnahme. Den Korentin sang ein Anfänger, Hr. Heim, der sich sonst nur bis zum „Hugenottischen Soldaten" emporschwang. Da ließ sich eben ein natengerechtes Herunterfingen und nichts mehr erwarten. Den dankbaren Hoel gab man Hrn. Ludwig, welcher ein stimmfertiger Bariton ist. Die Episodenpartien waren mit den Frl. Maser, Frl. Barde und Hrn. Reichmann genügend besetzt. Die Ausstattung bot außer dem zwar hübsch arrangirten, aber immer zu spät erfolgenden Brückensturze und dem besonders pamphaft angekündigten „lebendigen Wasserfalle" nichts Besonderes. — Ein gutes „Geschäft" machte die Direktion mit zwei theatralischen Debuts in Meyerbeer's „Hugenotten". Frl. Klinesch, stimmlich ganz ruinirt, müßte eher die C-dur-Skala singen lernen, bis sie sich an eine Meyerbeer'sche Königin wagt. Frl. Reichmann als Page mit sehr schwachem Stimmchen ist auch noch nicht flügge. Es ist Zeit, daß so ein Unfug ein Ende nimmt. Im Schauspiele fand der „Pelikan" eine sehr freundliche Aufnahme. Das Stück war gut studirt und ist besonders der Gidoyer des Hrn. Gutenthal mit Anerkennung hervorzuheben. Ch. Birch-Pfeiffer's „Eine Sylvesternacht" wurde verdientermaßen zu Grabe getragen und wird uns hoffentlich nicht mehr belästigen. In der „Grille" ist das erfolgreiche erste theatralische Debut des Frl. Rosa Bernau, einer Schülerin des Frl. v. Séna, zu registriren. Ihre Fanchon zeigte ein beachtenswerthes Talent, das bei sorgfältiger Ueberwachung eine Zukunft hat. Eine tüchtige, sehr wirksame Gestalt war Hr. Ditz als Didie, die am Fadet findet in Fr. Ditz eine vorzügliche Repräsentantin. — Das historische Lustspiel von Sacher Masoch „Die Verse Friedrichs des Großen" wurde beifällig aufgenommen, Referent war der Vorstellung beizuwohnen verhindert. Der Vollständigkeit des Berichtes wegen erwähne ich noch, daß Frl. Gallmeyer einmal bei vollem Hause als Margrett in der Posse „Margrett und Fäustling" und zwar „anständig" spielte.

!! Graz. (Theater. Beginn der Konzert-Saison). Bevor die eigentliche Wintersaison eintritt, welche eine Fülle neuer Erscheinungen im Theater und Konzertsaal bringen wird, will ich das wenige Bedeutende aus dem Herbste nachtragen. Ich habe schon in einer kurzen Notiz seinerzeit des angekündeten Gastspieles der Ristori am landschaftlichen Theater erwähnt. Selbes fand an zwei Abenden in „Phädra" und „Maria Stuart" statt. Das Haus war ziemlich gut besucht, die Preise minder erhöht, als anfänglich gefürchtet worden ist. Es kann mir nicht beikommen von Graz aus über die Ristori etwas sagen zu wollen, nur soviel sei bemerkt, daß bei aller dramatischen Gestaltungskraft in der Rolle der Stuart die Jahre der Dame sich zu sehr bemerkbar machen, was, so schön auch Vieles gebracht wird, die Illusion stört und den Mortimer und Leicester fast lächerlich macht. Anders in Phädra, hier war der Eindruck ein ebenso großer, als harmonischer. Die Gesellschaft dieser großen Künstlerin ist unter der Mittelmäßigkeit; dennoch können sich in Bezug auf die Elementar-Forderung des Auswendiglernens auch unsere besten Kräfte an jeder italienischen und französischen Schauspielgesellschaft ein Muster nehmen. Man

hat bei dieſen Leuten nie das Gefühl, im nächſten Momente könne ihnen irgend ein Wort ihrer Rolle aus dem Gedächtniſſe entſchwinden, was bei allen ſtörenden Fehlern ihrer Deklamation doch eine Lebhaftigkeit in ihr Spiel bringt, die bei uns größtentheils vermißt wird. Im Repertoir hat das Stück eines jungen Dilletanten einen förmlichen Kampf der Meinungen hervorgerufen: „Die Ehe auf Paſtell“ von E. Grf. St. Wir müſſen ſelbe noch einmal hören, um kein ungerechtes Urtheil zu fällen. Der erſte Eindruck war kein günſtiger; es wurden aber auch nur zwei Epiſodenrollen gut geſpielt. Im Thalia-Theater verdient die Kinder-Aufführung der „Eſelshaut“ mit ſehr hübſchen Schlußtänzen bei elektriſchem Lichte, in künſtleriſcher Richtung aber die Neueinſtudirung und höchſt ſorgfältige Scenirung der hier noch nie gegebenen Oper „Undine“ von Lortzing, einer wirklich anſprechenden Muſik, volle Anerkennung. Einige Enſemble-Sätze dieſer Oper ſind allein muſikaliſch werthvoller als 3, 4 der letzten Offenbach'ſchen Operetten. Die Darſtellung geſchah zwar durch Kräfte, von denen keine den Standpunkt einer ernſten Geſangskritik verträgt, dafür aber mit ſo großem Fleiße, daß man wenigſtens das angenehme Gefühl hat, es hat Jeder ſein Höchſtes geleiſtet, was oft viel wirkſamer iſt, als eine ſoulr Darſtellung mit guten Kräften. Den Hauptpart der Oper „Die Undine“ ſingt Fr. Kling-Mältöcker mit recht innigem Vortrage. Die Enſembles gingen präcis. Die ſceniſche Ausſtattung iſt vorzüglich. Gegenwärtig gaſtirt Hr. Knaack am Thalia Theater. Es herrſcht auf dieſer Bühne eine ſehr lobenswerthe Rührigkeit. Am landſchafttichen Theater ſind die Gaſtſpiele des Frl. Baubius im Schauſpiel und des Frl. Bettelheim in der Oper zu erwarten. In der zweiten Novemberwoche kommt Wagner's „Rienzi“ zur Aufführung. Im Konzertſaale hat den Reigen der Pianiſt Hr. Tauſig mit Kompoſitionen von Liſzt, Rubinſtein, Chopin, Boch, und eigenen eröffnet; der Beſuch war in den vier Konzerten, ſowie der Beifall ein immer geſteigerter. Hr. Tauſig ſchien uns ein ſoſt wie Dreyſchock vollendeter Techniker, der zugleich jenen elegant nüancirten Salon-Vortrog mitbringt, der entweder für Nippſachen mit perlendem Laufe oder für phyſiſche Kraftſtellen paßt, und allen Kompoſitionen den Charakter dieſer beiden Gattungen aufdrückt, jene Weihe der Kunſt, die den Virtuoſen zum Künſtler erhebt, fehlte uns noch. Hr. Tauſig, der noch ſo jung iſt, erkenne, daß dieſes Ziel noch zu erſtreben iſt, und ſtudire nun in dieſer Richtung dann konn es ihm noch gelingen, alle Pianiſten zu übertreffen. Sonntag den 5. November gab der Muſikverein ſein erſtes, wie gewöhnlich ſehr zohlreich beſuchtes Konzert. Selbes wurde eröffnet mit der „Genafeva“-Ouvertüre van Schumann, einem Werke, daß uns viel weniger, als ondere dieſes modernen Meiſters behagen wollte. Einheit unb Charakter, ja überhaupt irgend ein zündender muſikoliſcher Gedanke iſt in dieſer Ouvertüre nicht zu finden, ſie hat einen romantiſch-ſchwämeriſchen Eingang, und endet ähnlich einer Jubelouvertüre, aber man bricht in keinen Jubel ous. Dennoch iſt ihre Vorführung ſehr dankenswerth; ſie war uns eine Novität, und wir können den Wunſch nach Vorführung van Novitäten nicht lebhaft genug betanen. So unantaſtbare Größen Mozart und Brethoven ſind, ſo wäre es dennoch eine ganz fehlerhafte Stagnation, bei denſelben ſtille ſtehen zu wollen. Als zweite Nummer ſang Fr. Hartmann-Zottmaier Schubert's „Zwerg“, inſtrumentirt von unſerem Vereinsdirektor Hrn. Dr. Wilhelm Mairr. Wir halten den Gedanken, dieſes Lied zu inſtrumentiren, a priori für keinen glücklichen. Es ſcheint uns, ats walle ſelbes nicht inſtrumentirt ſem. Fr. Zottmaier ſchien minder disponirt und in dieſem Liede iſt die Erinnerung an Stockhauſen unausweichlich. Ein Herbſtlied von Nikolai ſang Fr. Zottmaier ſehr ſchön. Ein junger Dilletant Hr. Strrinz, mit wahrem Fleiß und Talente begabt, ſpielte auf der Violine das Konzert von Spohr Nr. 8. Je verſprechender die Vorzüge des Dilettanten ſind, deſto mehr Tadel verdient die Wahl einer ſo hochgegriffenen Aufgabe von Seite des ſonſt tüchtigen Lehrers Hrn. Kaſper. Das Licht und Schatten noch fehlten, und der Ton klein iſt, hat nur darin ſeinen Grund. Hr. Streinz erntete vielen Beifall. Beſſer ſpäte, aber reiſe Früchte! Den Schluß machte Beethoven's zweite Symphanie D-Dur in ihrer unvergänglichen Pracht. Sie wurde bei den wenigen Proben ſtaunenswerth gut ausgeführt, der zweite Satz am beſten. Das ganze Pubtikum, auch die Laien, folgte der Symphonie mit der regſten und geſpannteſten Aufmerkſamkeit und zollte dem Hrn. Dr. Maier und dem Orcheſter ſehr lebhaften Beifall.

‡ Prag. (Böhmiſches Nationaltheater. Eine Opern-Novität. Ein Heiden-Tenor. Liszt's „heil. Eliſabeth“). Seit 1. Oktober l. J. ſteht unſer Nationaltheater unter der Direktion des Hrn. Thomè, früheren Leiters des deutſchen Theaters und Eigenthümers des Neuſtädter Sommertheaters. Wir betrachten dieſen Wechſel als wirklichen Gewinn für unſer jugendliches Inſtitut, das eines ebenſo umſichtsvollen als unerſchrockenen Steuermannes bedarf, um ohne Gefahr alle Klippen zu umſchiffen. Ein ſolcher iſt gewiß Hr. Thomè, dem vieljährige Erfahrungen und eine genoue Bühnenkenntniß hilfreich zu Gebote ſtehen. Eine Wendung zum Beſſeren macht ſich ſchon jetzt im Allgemeinen bemerkbar und läßt auch für die Zukunft die Hoffnung hegen, daß Hr. Thomè den Intereſſen der vaterländiſchen Kunſt mehr Rechnung tragen wird, als es dieher der Fall war. Als eine der erſten rühmlichen Thaten iſt die Vorführung der böhmiſchen Originaloper „Templaři na Moravě“ (Die Tempter in Mähren) van K. Šebor zu verzeichnen. Der jugendliche Komponiſt, der erſt unlängſt das Prager Konſervatorium abſolvirt hat und nunmehr als zweiter Kapellmeiſter beim Nationaltheater engagirt iſt, war früher nur durch einige Inſtrumentalwerke vortheilhaft bekannt, und niemand wußte von ſeinem tüchtigen dramotiſchen Talente. Als erſter operiſtiſcher Verſuch verbienen ſeine „Templaři“ um ſo mehr volle Beachtung, als im ganzen Werke eine erfreuliche ſchöpferiſche Kroft und eine meiſt überraſchende Beherrſchung der dramatiſchen Elemente hervortritt. Der Stoff der Oper iſt jener Zeitperiode entnommen, wa die Tempeiritter in Böhmen unb Mähren anſäſſig wurden (unter Wenzel II.); bie hiſtoriſche Anlage ſelbſt iſt ober nur unbedeutend. Der Komponiſt ſchließt ſich im Weſentlichen der modernen Richtung an, geräth ober aus Mangel an noch nicht vollbrachter individibueller Klärung in die mannigfachſten Stylgattungen hinein. Das innige Ineinanberweben von Wort und Ton wirb auch noch vermißt. Dagegen macht ſich durchwegs eine Friſche unb reiche Produktionskraft, glückliche melodiſche Erfindungsgabe ünd eine meiſt zutreffenbe Verwendung der inſtrumentalen

Mittel bemerkbar. Jedenfalls läßt das Talent des Hrn. Šebar die erfreulichsten Erfolge für die Zukunft erwarten und es bleibt ihm nur zu wünschen, er möge noch durch strenges Studium auf seine volle Kräftigung und Reife hinarbeiten. Der äußere Erfolg dieser Novität, die bisher 3 Vorstellungen bei vollem Hause erlebte, war immer ein glänzender. Die Aufführung war eine sorgfältige und billigen Aufforderungen angemessene. — Die nächste Novität ist die bereits unter dem früheren Regime am Repertoir gewesene aber nicht zu Stande gebrachte historische Original-Oper „Braniboři v Čechách“ („Die Brandenburger in Böhmen“) von Fr. Smetana, einem in künstlerischen Kreisen bereits akkreditirten Tonsetzer. Derselbe hat in neuester Zeit eine zweiaktige komische Oper beendet und arbeitet nun an einer großen historischen Oper „Dalibor“, die darnach zu schließen, was wir einzusehen Gelegenheit hatten, sich dem Besten, was in neuester Zeit auf dramatischem Gebiete geleistet wurde, wird anschließen können. — Das Debut des neu acquirirten Helden-Tenors Hrn. Grund war ein ausnehmend glückliches. In der jetzt allgemein herrschenden Tenoristen-Kalamität ist eine Stimme von solcher Fülle und Kraft und von so schöner Bildungsfähigkeit ein unberechenbarer Glücksfund. Hr. Grund war früher als Schauspieler bei der Nationalbühne thätig und genoß als hervorragendes Talent die vollste Anerkennung sowohl von Seite des Publikums als der Kritik. Als Sänger fehlt ihm noch der feine musikalische Schliff und eine sichere und künstlerische Behandlung der Stimmmittel, was er, wie wir hoffen, bei seiner bewährten Strebsamkeit wohl in nicht langer Zeit erreichen dürfte. So wäre denn die böhmische Oper von dem Schrecken geheilt, den ihr der flüchtig gewordene, kontraktbrüchige Tenor Hr. Becka bereitete, der gegenwärtig bei der deutschen Bühne sein Glück versucht. — Unter den Novitäten des rezitirenden Drama's verzeichnen wir insbesondere: „Der Roman eines armen Jünglings“ von Feuillet, das aber ein entschiedenes Fiasko machte, „Die Gefangenen der Czarin“ von Bayard, „Le fils de Giboyer“ von Augier und „La papillonne“ von Sardou. — Liszt's großes Oratorium „Die heil. Elisabeth von Ungarn“ wird gleich nach der Aufführung in München hier aufgeführt werden. Abbé Liszt gab in einem äußerst freundlichen, an einige Mitglieder der „Umělecká Beseda“, die sich an ihn wendeten, gerichteten Briefe, seine Einwilligung.

Kleine Chronik.

Eine Schule für Musik und dramatische Kunst hat der regierende König von Bayern beschlossen, auf Kosten seiner Civilliste zu errichten. Hans von Bülow soll Direktor werden, nachdem Richard Wagner abgelehnt hat. Zweck des neuen Instituts ist „die Ausbildung eines reinen und richtigen deutschen Musikstyls und eines giltigen dramatischen Styls.“ — Also wahrscheinlich ein Conservatorium für den Wagner-Styl!

Das Aktien-Volkstheater in München ist am 4. d. M. eröffnet worden. Wir entnehmen der „A. A. Ztg.“ darüber folgende Daten. „Die Reihe eröffnete: „Was wir wollen“, Festspiel mit Gesang, Tanz und lebenden Bildern von Hermann Schmid, dem Dramaturgen des Theaters, mit Musik von Krempelsetzer. Dieses recht gelungen dargestellte und glänzend ausgestattete Festspiel erfüllte vollständig seinen Zweck, denn es ermöglichte die Vorführung der Hauptpersonen des Theater-Personals und gab zugleich dem Komponisteur, dem Dekorations-Maler Herrn Jank, und dem Maschinisten Herrn Brand, Ober-Ingenieur des großherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt, Gelegenheit, dem Publikum zu zeigen, was sie in ihren Fächern zu wirken vermögen. Sie haben alle Ausgezeichnetes geleistet. Das sehr zahlreiche Publikum gab denn auch seine vollste Zufriedenheit, ja seine freudige Ueberraschung durch vielfache Beifalls-Bezeugungen, und schließlich dadurch zu erkennen, daß Dichter, Komponisteur, Maler, Maschinist, und besonders auch der technische Direktor des Theaters, Hr. Engelken stürmisch gerufen wurden. Ebenso drückte das Publikum dem Erbauer des Theaters, Hrn. Zimmermeister Reifenstuhl sen., seine Anerkennung durch vielfache Beifalls-Bezeugungen aus. Dem Festspiel folgte eine ausgezeichnete Fest-Ouvertüre vom ersten Kapellmeister Hrn. Konradin, dann ein Ballet und schließlich ein komisches Singspiel: „Eine musikalische Soirée in der Vorstadt“ von Jaques Offenbach. Die sehr gelungene Darstellung dieser Stücke zeigte, daß für alle Fächer des Schauspiels, des Singspiels und des Ballets ausgezeichnete Kräfte engagirt sind, und daß sich die ganze Leitung des Theaters in den besten Händen befindet“. — Auf das vom Verwaltungsrathe erlassene Preisausschreiben sind 132 Stücke eingegangen. Am 22. Oktober hielt das Prüfungs-Komité seine erste Sitzung. Ungefähr ein Dutzend der ganzen Zahl wurden einstimmig als preiswürdig anerkannt, doch entscheidet erst eine dreimalige erfolgreiche Aufführung an der genannten Bühne über die Vertheilung der Preise.

Eine neue Partitur-Ausgabe sämmtlicher Mozart'scher Opern wird von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig vorbereitet. Die Partituren sollen den Original-Manuskripten vollkommen entsprechend hergestellt werden. Hr. Kapellmeister Julius Rietz in Dresden besorgt die Redaktion dieser Ausgabe.

Lokales.

Erzherzog Karl Ludwig hat, wie das „Fremdenblatt“ meldet, Hrn. Direktor Laube zu sich beschieden, sich des Längeren mit ihm über das Burgtheater unterhalten, und schließlich den Wunsch ausgedrückt, während seiner kurzen Anwesenheit einige Stücke, u. A. „Torquato Tasso“ sehen zu können. Das rezitirende Schauspiel hat sich seitens der hohen und höchsten Kreise so selten eines Zeichens der Theilnahme und Anerkennung zu erfreuen, daß wir diesen Vorfall mit ganz besonderer Freude verzeichnen.

Briefkasten der Redaktion. 11.—17. November: W.K. in Mannheim, sch. in Leipzig, l. in Stuttgart, n. in Schwerin, A. G. in Braunschweig: Erhalten. — ♂ in Berlin: Benützt

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 47 — Wien.

Elfter Jahrgang. — 25. November 1865.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer **Preis**: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt. Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion**: Hoher Markt, 1. — **Expedition**: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Wien, die Muſikſtadt. — Stuttgarter Theaterbericht (Schluß) — Das Hoftheater in Schwerin — Theater und Muſik Innsbruck — Wiener Theaterbericht: Burgtheater („Pietro", Frl Röckel), Carltheater („Angenommen", „Der Herr Hauptmann"). — Korreſpondenz-Nachrichten (Braunſchweig). — Lokales.

Wien, die Muſikſtadt.

A—z. In dem Lande der offenen Fragen, in unſerem vielgeſtaltigen Deutſchland, bleibt auch die Frage nach einem muſikaliſchen Vorort vorderhand eine unentſchiedene. Iſt es das reinvernünftige, Kritik-durchtränkte Berlin, oder Wien, die berühmte Heimat der Gemüthlichkeit und des Genuſſes? Soll es München ſein, das Zukunfts-begnadete, oder Leipzig, die heilige Stätte Bach's und Mendelsſohn's? Mehrmals im Laufe der Zeiten ſtritten Nord und Süd um die muſikaliſche Oberhoheit in Deutſchland, und wechſelnd tauchten hier und dort die geborenen Herrſcher auf. Nachdem nun die Töne der letzten nordiſchen Barden verſiegt, ſcheint eine Zeit des Interregnums angebrochen. Der genialen Produktion folgt nun der Nachgenuß, die Sammlung. Es iſt die Epoche der Eklektiker. Da werden die Archive der Vergangenheit raſtlos durchforſcht, um Verborgenes an das Licht zu fördern, Konzerte und andere muſikaliſche Darſtellungen kehren den inſtruktiven Charakter hervor, überall will hiſtoriſches und kritiſches Bewußtſein ſich geltend machen; endlich gewahren wir Anſtrengungen, um vom Boden der Theorie und der Reflexion aus den archimediſchen Punkt zu finden, die muſikaliſche Welt aus den Angeln zu heben und in neue Bahnen zu lenken. Es gilt nun, dieſen Charakter unſerer Kunſtepoche richtig zu erfaſſen und die Bewegung in veredelte Formen zu bringen, es gilt das Material der Vergangenheit zu ſichten und der Nachwelt zu bewahren, ſowie das Beſte der Zeit zu ſchirmen und zu pflegen, es gilt dem ſich entwickelnden Keim eine günſtige Stätte zu bereiten. Solche Miſſion zu verwirklichen bedarf es aber einer ſich bewußten, zuſammengefaßten Kraft, ſowie auch zu ihrer lebensvollen Wirkung und nährenden Anregung des fruchtbaren Bodens, es bedarf dazu — einer großen Muſikſtadt.

Wie Individuen, ſo haben auch Städte ihren natürlichen Beruf. Dieſe iſt durch ihre Lage eine geborene Handelsſtadt, jene durch hiſtoriſche Verhältniſſe ein Aſyl der Wiſſenſchaften und Künſte. Forſchen wir nach den Bedingungen einer Muſikſtadt!

Wir können nicht zögern, vor Allem die *natürliche Anlage* und die *lebhafte Theilnahme der Bevölkerung* als die unerläßlichſte Eigenſchaft anzuſprechen; dieſe bilden die Atmoſphäre, welche Kunſt und Kunſtleiſtung belebend durchdringt, überall Kräftigung und Gedeihen verbreitend.

Soll aber ſolcher allgemeinen Theilnahme die Richtung auf das Wahre und Schöne gegeben werden, ſo bedarf es weiter der *bedeutenden Männer* und ihres *Zuſammenwirkens*.

Auch der *werkthätige Schutz* des *Staates* darf der Kunſt nicht fehlen, eines Staates, der ſeine[] edleren Aufgaben erkennt; ſtrahlt doch das Anſehen, welches er der Kunſt verleiht, vortheilhaft auf ihn zurück!

Betrachten wir unter dieſen Geſichtspunkten die muſikaliſche Situation Wien's, indem wir uns auf flüchtige Umriſſe beſchränken! Die betreffenden Nutzanwendungen werden ſich leicht von ſelbſt ergeben.

In allen Schichten der Geſellſchaft finden wir den lebhafteſten Muſikbetrieb; alle Nüancen vom

Digitized by Google

ernſten Studium bis zum ſinngefälligen Genuß, von dem wahren innern Bedürfniß bis zum Mode-Zeitvertreib ſind reichlich vertreten. Eine glückliche Miſchung der Nationalitäten, von denen manche einen wahren muſikaliſchen Humus bilden, dazu Sitte, friſche Stimmen, öffentliches Leben vereinigen ſich zu ſolcher Wirkung. — Doch dieſes Bild hat eine Kehrſeite. Gar viele Lieder ſind über die muſikaliſchen Leiden einer Großſtadt geſungen worden, und die immer neuen Melodien, die ſich dazu finden, beweiſen die Unerſchöpflichkeit des Thema's. Iſt es doch ein Element, das uns umgibt, wie Wind und Staub, und das bei zunehmender Intenſität uns unwillkürlich rührende oder geharniſchte Klagen entlockt. Gleich der Memnonsſäule bei dem erſten Sonnenſtrahl, beginnt es mit dem Morgengrauen in dieſem Steinmeer überall zu tönen. Schon weckt uns die rohe Fauſt des klavierſpielenden Nachbars, Echo um Echo wird laut, und muſikaliſche Foltern von den kleinen Daumſchrauben ſchüchterner Geſangsübungen bis zur eiſernen Jungfrau, dem Monſtre-Leierkaſten, löſen ſich in bunter Reihe ab, bis die Nacht hereingebrochen, und oft bringt auch dieſe nicht Erlöſung. — Und in dieſe hohe Flut wollen wir noch ein Ferment werfen, daß ſie höher aufſchäume? Soll das Meer noch ein Meer gebären? Dieſe Flut ſoll nicht gehemmt, ſondern zur Schönheit geregelt, dem Schlechten mag ein Damm entgegengeſetzt werden; ſie ſelbſt wird lebendig ſtrömen und durch ihre Abzweigungen ringsum befruchten. *)

Wenn wir nach dieſen mehr quantitativen Betrachtungen nun einen Blick auf den eigentlichen Kunſtgeſchmack werfen, ſo gewahren wir vor Allem eine eigenthümliche Umwandlung, die ſich in wenigen Jahren vollzog. Wo iſt die ſteife Haltung der Gelehrten im Lande, wo ihre ängſtlich mißtrauende Miene, wo das harmlos gleichgiltige Weſen der Genießenden? Wir lauſchen ihrer Rede — kaum erkennen wir ſie wieder. Was iſt mit dieſen Leuten vorgegangen? Sie ſind „liberal" geworden. — Doch ſie ſuchen wir, die bei den Klängen ihrer Kindheit in behäbigem Genügen ſchwelgten, ſie, die überall von dem Geſpenſt der „Zukunftsmuſik" verfolgt, ſich vor allem Neuen ſcheu verkrochen, ihn müſſen wir wiederſehen, der über den Druckfehler in einer Bach'ſchen Fuge Thränen vergoß, ihn, den Fanatiker der Melodie und ihn, der mit kontrapunktiſchen Formeln die Geiſter bannte. Sie ſind verſchwunden. Ein Königreich für einen Reaktionär! Vergebens, ſie Alle ſind liberal geworden. Es iſt nicht unintereſſant, die verſchiedenen Phaſen zu verfolgen, welche zu dieſem Reſultate führten. Da berauſcht man ſich eine Zeit lang in Schumann's Klängen; jedermann will ſein unverſtandenes, ſchmerzlich durchwühltes Innere hier wiederfinden, man verbannt Alles neben dem Erkorenen, es bildet ſich eine förmliche Schumann-Gemeinde; doch nach den zudringlichen und endloſen Liebkoſungen der Dilettanten, die aber in Wahrheit zahlloſen Mißhandlungen glichen, zerfließt Schumann in mattere Umriſſe. Nun entdeckt man zunächſt Schubert, den Inſtrumental- und Opern-Komponiſten. In einer anderen Saiſon will man durchaus die Runenſchrift des letzten Beethoven enträthſeln. Nun werden wir von einer wahren Bach-Manie heimgeſucht. Vergebens forſchen wir nach einem Geſetz, welches dieſen Wandlungen zu Grunde liegt. Vielmehr ſcheinen ſie, da echte hiſtoriſche Ueberſicht noch nicht Gemeingut geworden, mehr den Charakter der Mode an ſich zu tragen.

Dieſe allgemeine Bewegung überragend, ihr Richtung, Charakter zu verleihen, ſind bedeutende Künſtler, ſind die Pflegeſtätten der Kunſt berufen. Indem wir nach dieſen forſchen, erblicken wir in der That eine anſehnliche Reihe tüchtiger Kräfte, denen nur das Zuſammenwirken fehlt, während manchen Vereinigungen wieder zuweilen die bedeutenden Männer fehlen. Solchen Kunſtgrößen, wenn ſie anderswo bereits die Weihe des Ruhmes erhalten, ward in unſerer Mitte niemals ein glänzender Empfang verſagt, nur verſchmähte man es, oder vermochte nicht, ſie dauernd zu feſſeln, und ſo ſehen wir ſie an den verſchiedenſten Orten, oft untergeordneten Ranges, ihren häuslichen Herd aufſchlagen, nur die Erinnerung bei uns zurücklaſſend. Doch nur ſolche auf der Höhe der Kunſt ſtehende Männer vermögen es, den muſikaliſchen Inſtitutionen zu jenem Range zu verhelfen, den die beſte Organiſation und die reichſte Dotirung allein nicht ſchaffen. Es iſt hier nicht unſere Abſicht, von dieſen muſikaliſchen Centralpunkten, wie die Hofkapelle für Kirchenmuſik, die Oper, von den Konzertinſtituten und Vereinen ſpeziell zu ſpre-

*) Den groben muſikaliſchen Ausſchreitungen gegenüber nützen genauer präziſirte und, was noch wichtiger, gut gehandhabte Polizei-Maßregeln, gegen feinere ſchützt ein gebildeter Geſchmack.

chen. Erwähnen wir nur kurz des Konservatoriums für Musik! Wir denken uns dabei eine musikalische Universität im wahren Sinn des Wortes. Weit entfernt, in einem mehr oder minder mechanischen Lehrsystem ihr Heil zu suchen, richtet sie ihre Ziele auf die Leitung des Musiklebens überhaupt. Ihr Einfluß auf alle Fragen der Kunst ist bestimmend und wirkt reinigend und veredelnd auch auf die weitesten Kreise. Durch musterwürdige Leistung wird die Mittelmäßigkeit schärfer bezeichnet, es schwindet der Nimbus von musikalischen Gecken und Charlatanen, und das in ihnen gleichsam schlummernde nichtsdurchbohrende Gefühl wird heilsam geweckt. Auch die niedrigste Sorte von Unterhaltungsmusik, die darum weder aufhören wird noch soll, wird durch den allmählich in die unteren Schichten dringenden Sinn für richtigen Rhythmus und edlere Melodie verbessert. Die Anstalt, welche den eigentlichen Elementarunterricht ausschließt, begibt sich deßhalb nicht ihres Einflußes auf die erste musikalische Bildung, sie hat zweckmäßig organisirte Pädagogen-Kurse zur Verbreitung rationeller Unterrichtsmethode, und erhält dadurch einst gut vorgebildete Zöglinge, von denen sie nur wirkliche Talente aufnimmt. Sie sorgt für allgemeine humane Bildung ihrer Zöglinge, für intelligente Auffassung des Künstlerberufes. Auch die Veröffentlichung besonders gelungener Werke läßt sie sich angelegen sein, und manches Andere, was zur Förderung von Kunst und Künstlern gehört. — Dies sind Wünsche, die vielleicht bald ihrer Verwirklichung nahen. Eine neue Aera scheint für Oper und Konservatorium anzubrechen. Bereits sehen wir das prachtvolle Aeußere der einen sich erheben, das andere erscheint freilich erst in der Form von Bauplatz und Plan, Beides gehüllt in die nebelhaften Umrisse eines Lotterie-Unternehmens. Möge in die neuen Häuser auch neues Leben einziehen!

Solche Anstalten, die wahrhaft Hervorragendes leisten, welche die Ehre und Größe des Staates in ihrer Sphäre vertreten, auch durch den Staat gewürdigt und unterstützt zu sehen, ist ein natürliches Verlangen. Doch verkennen wir nicht, daß hier vor Allem die passenden Organe, daß von diesen das richtige Verständniß, und dann die genügenden Mittel gefunden werden müßten. Ein weiter Weg! — Folgende Parabel sei hier erzählt. Einst soll die Tonkunst in Person irgend einem imaginären Minister ihre Visite gemacht haben, um ihn um thätige Förderung und Schutz zu ersuchen. „Meine Beste", sagte die Excellenz, „lassen Sie mich nur erst zur Ruhe kommen, alle meine Angelegenheiten ordnen, meine Schulden bezahlen und etwas Erkleckliches zurücklegen, dann will ich einen Klingklang veranstalten, daß die Mauern Jericho's zusammenstürzen". — „Lassen Ew. Excellenz nur immer anfangen", war die Antwort, „so wird man doch einst sagen können, Ihre Regierung habe wenigstens in einer Beziehung Lärm gemacht". — Doch auch andere Leute finden unsere Zeit zu derartigen Bestrebungen, ja selbst zu deren Anregung nicht angethan. Ihr Kleinmüthigen, seht hin, wie die echten Kunstwerke alle hochwichtigen politischen Wandlungen überdauern, wie ihre Schöpfer auf Piedestalen glänzen, während mächtige Größen herabgestürzt liegen, wie die Kultur ihren Weg findet, während große Bewegungen im Sande verlaufen. Vertrauen wir dem Fortschritte des menschlichen Geistes und seiner schönsten Blüthe, der Kunst!

Stuttgarter Theaterbericht.

Ballet- und Schauspiel-Uebersicht.

(Schluß.)

I. Ehe mein Bericht zum Schauspiel übergeht, erübrigt ihm, die mehr an das musikalische Drama sich schließende Thätigkeit des Ballets zu überblicken. Die Lebensfähigkeit dieses Kunstzweiges war in dem Vorjahre, wie mein damaliger Saisonbericht aufzeigt, fast erloschen und nur durch Gastspiele bis zu zwei Abenden selbständiger Thätigkeit herangewachsen. In der jetzt beendeten Saison hat das Ballet durch theils neu aufgenommene, theils neue Engagements sich erholt, daß es mit etwa sieben Abenden selbständig in die Arbeit der 203 Saisonabende eintrat, wobei selbstverständlich eine Reihe von kleinen Entreakt-Aufführungen und die gelegentliche Verwendung in der Ausstattungsoper nicht mitzählen. Neben „Die Peri", „Die Bienen", „Der hüpfende Freier", „Der Karneval von Venedig" brachte es an Neuigkeiten: als Reprise „Undine" in zwei Akten von Perrot, Musik von Lindpaintner, und neu „Die Marketenderin" und „Der Postillon", komisches Ballet in 1 Akt von St. Léon, Musik von Pugni; „Die Waldnymphe", anakreontisches Ballet in 1 Akt von Ambrogio, Musik von Pugni und Schubert,

Digitized by Google

ſo wie, ebenfalls von Ambrogio neu in Scene geſetzt „Giſella“, das berühmte phantaſtiſche Ballet mit Adam's Muſik. Hr. Ambragio, bisher in Darmſtadt, übernahm im Mai die Direktion des Ballets, während der bisherige Balletmeiſter Hr. Horſchelt, Sohn des berühmten, jetzt in München wohnenden (erblindeten) Balletmeiſters ausſchied. Des Letzteren Verdienſte ſind anerkennenswerth.

Hr. Horſchelt hat während etwa 8 Jahren in der Einübung des Balletkorps unausgeſetzten Fleiß entwickelt und eine bemerkenswerthe Akkurateſſe und Präziſion erreicht; die Force ſeiner perſönlichen Produktionen war der Luftſprung, das heroiſche Pas. Dagegen ließ er das eigentlich künſtleriſche Element, die poetiſche Form und intelligente Kombination der choreographiſchen Darſtellungen oft vermiſſen; semper idem, ferne von Ueberraſchungen, gewöhnte er uns an die Zirkeltheilung und beſchränkte Variation oft niedlicher Figuren. Eine ſeiner beſten Leiſtungen war das Ballabile im 2. Akt der Oper „Wanda“, mit dem er von uns Abſchied nahm. Weniger realiſtiſch erſcheint Hr. Ambragio. Größerer Schwung und Friſche, Geſchmack und ein poetiſcher Hauch iſt in ſeinen Leiſtungen zu finden, doch hat die Perſönlichkeit einen Schein derber Gemüthlichkeit, der nicht für jedes Genre des Ballabile und mimiſchen Drama's paßt, und andererſeits leidet auch die Gleichmäßigkeit und exakte Bewegung des Balletkorps zuweilen ſichtlichen Mangel. Nach der durch Frl. Vogel's Rückkehr gelungenen Wiederherſtellung des Ballets vollzog ſich die weſentliche weitere Kräftigung deſſelben durch eine Anfangs der Saiſon erfolgte Rekrutirung des Balletkorps aus Oeſterreich, wobei beſonders 2 Schweſtern, Frl. Friederike und Anna Berſtl als Solotänzerinnen zu erwähnen ſind. Dieſe Jüngerinnen Terpſichorens ſtehen der prima ballerina, Frl. Vogel, welche durch volle friſche Sinnlichkeit das Genre der Venus Aphrodite repräſentiren darf, künſtleriſch wirkſam als Ausdruck eines herberen und doch zugleich lichteren und geiſtigeren Liebreizes der Urania zur Seite. Beide Tänzerinnen, wie Zwillingsſchweſtern erſcheinend, gewähren durch dieſe Gleichmäßigkeit und Einheit der Doppelerſcheinung und durch die keuſche Grazie der jungen ſchlanken Geſtalten ein liebliches Bild leicht beſchwingter Sylphidenart, und wenn auch ihre Tanzkunſt, in reger Ausbildung begriffen, zu wünſchen übrig läßt und der Mangel an Fülle dem künſtleriſchen Erfolge Abbruch thut, ſo wirkt doch ihre Anmuth, beſonders in den ſeltenen Fällen, wo die Damen ſich geſchmackvoll, ihrem individuellen Charakter entſprechend zu koſtümiren in der Lage ſind, angenehm gehoben durch den Eindruck einer friſchen, nervigen, vollkommen elaſtiſchen Jugendkraft, die ſich mit wohlthuender Sicherheit in ihren Bewegungen kundgibt. Mit dieſer vollbrachten Steigerung unſerer choreographiſchen Kräfte völlig befriedigt, wünſchen wir ferner, daß man dieſelbe nicht weiter führen, und den Schwerpunkt der Bühnenthätigkeit nicht nach mehr dem Schauſpiel, das ſchon jetzt nur 27 Abende vor Oper und Ballet voraus hat, entziehen möge. Die Ausbildung ſelbſtändiger dramatiſch-choreographiſcher Akte, die von halbwüchſiger Kunſt getragen, doch immer zu einer impotenten, unnatürlichen Ausdrucksweiſe oder zu flacher Unbedeutendheit herabſinken, möge man ſolchen Pflegeanſtalten überlaſſen, die mit erſten Kräften und mit verſchwenderiſchen ſceniſchen Hilfsmitteln um den Preis künſtleriſcher Illuſion zu ringen vermögen.

Das Schauſpiel füllte, wie bereits erwähnt worden, 114½ von den 203 Abenden der Saiſon. An dieſen 114½ Abenden fanden, Wiederholungen eingerechnet, im Ganzen 159 Vorſtellungen von 125 verſchiedenen Stücken ſtatt. Es gingen nämlich in Scene:

77 Luſtſpiele, von denen eins 4 Mal, 20 doppelt gegeben wurden	100
8 Poſſen u. ſ. w., deren eine wiederholt wurde	9
31 Schauſpiele, davon eines 2 Mal, drei 3 Mal gegeben wurden	38
9 Trauerſpiele mit drei Wiederholungen	12
125 Dramen in (159) Einzelvorſtellungen:	159

Unter den 100 Luſtſpielaufführungen gab es 28 von größeren, 72 von kleineren Luſtſpielen, unter den 9 Poſſen u. ſ. w. 5 größere, 4 kleinere; desgleichen unter den 38 Schauſpielen 31, welche den ganzen, 7, welche den halben Abend füllten, während die 12 Trauerſpiele den Abend ſämmtlich ausfüllten. Demnach ging unter 159 einzelnen Darſtellungen die Zahl der kleineren Dramen und Bagatellen, die nach im Vorjahr gegen die Anzahl der den ganzen Abend füllenden Aufführungen um 15 zurückſtand, diesmal über die letztere um 7 Stücke hinaus.

Den bedeutenderen Autoren nach vertheilen ſich dieſe Werke folgendermaaßen:

Shakeſpeare mit vier Werken 4 Mal: „Viel Lärmen um Nichts“, „Die Widerſpänſtige“, „Kaufmann von Venedig“, „Heinrich IV.“

Schiller mit acht Werken 10 Mal: „Räuber“, „Braut von Meſſina“, „Maria Stuart“, „Glocke“,

Digitized by Google

„Wallenſteins Tod", „Piccolomini", „Wallenſtein's Lager", „Don Karlos", die beiden letzteren je 2 Mal.

Goethe mit zwei Werken 2 Mal „Götz" und „Egmont".

Leſſing mit „Emilia Galotti" 2 Mal.

Kleiſt fehlte.

Ferner erſchienen:

Bauernfeld mit drei Stücken 4 Mal; darunter „Die Virtuoſen" doppelt.

Benedix mit 8 Stücken 11 Mal: doppelt „Mr. Herkules", „Vetter", „Störenfried", „Dienſtboten", 1 Mal „Gefängniß", „Ein Luſtſpiel", „Eigenſinn", „Kaſſenſchlüſſel", „Ausredenlaſſen".

Birch-Pfeifer mit ſechs Stücken 8 Mal: dreifach „Dorf und Stadt", 1 Mal „Goldbauer", „Waiſe von Lowood", „Kind des Glücks", „Ring", „Wie man Häuſer baut".

D. M. Juan Diana 2 Mal mit „Rezept gegen Schwiegermütter".

J. G. Fiſcher 2 Mal mit „Friedrich II."

G. Freytag 2 Mal mit „Valentine", „Journaliſten".

Gutzkow 3 Mal mit „Uriel Akoſta", „Zopf und Schwert", „Richard Savage".

Görner mit vier Stücken 4 Mal.

Heyſe 3 Mal mit „Hans Lange".

Iffland 2 Mal mit „Jäger" und „Hageſtolzen".

Jünger 3 Mal mit „Er mengt ſich in Alles" (doppelt) und „Die Entführung".

Kotzebue 2 Mal mit „Der gerade Weg der beſte" und „Die Stricknadeln".

Laube 3 Mal mit „Die Karlsſchüler".

Raupach 2 Mal mit „Die Lebensmüden" und „Schleichhändler".

Scribe 4 Mal mit „Ein Glas Waſſer".

Töpfer 6 Mal mit fünf Stücken; doppelt „Der beſte Ton".

Johanna v. Weißenthurn 3 Mal mit drei Stücken.

Friedrich, Haſſe, Putlitz, Wilhelmi, je 2 Mal mit zwei Stücken.

Belly, Feldmann, Redwitz, Roſen, Schleſinger je 2 Mal mit einem Stück.

Je einmal endlich Deinhardſtein, Goldoni, Lederer, Melesville, Moreto, Weilen, Wages u. A. m.

Neu waren in dieſer Saiſon folgende Stücke: *) Die Tragödie „Friedrich II." von J. G. Fiſcher. Im Schauſpiel: „Hans Lange", 4 Akte von Heyſe, „Die Karlsſchüler", 5 Akte von Laube, „Edda", 4 Akte von Weilen, Muſik von Hornſtein, „Die öffentliche Meinung" (Les Effrontés) von Augier. Im Luſtſpiel: „Lieutenant Roſa", 4 Akte von J. Ch. Wages, „Ein Held der Reklame", 2 Akte von Roſen, „Die Dienſtboten" *, „Der Kaſſenſchlüſſel" *, „Ausreden laſſen" *, ſämmtlich von Benedix, „Ein ungeſchliffener Diamant" * von Bergen, „Die Schraube des Glückes" * von Schleſinger, „Zu flott gelebt" * von Haſſe, „Ein unſchuldiger Diplomat" * von Henrion und „Er ſchmollt" * von Förſter, beide nach dem Franzöſiſchen, „Rezept gegen Schwiegermütter" * aus dem Spaniſchen des D. Diana, „Er hat Etwas vergeſſen" * von Berthold, „Ein politiſcher Flüchtling" * von Hollpein, „Er weiß nicht, was er will" *, Schwank von Hermann, „Monſieur Herkules" *, Schwank von Belly, „Guter Mond, du gehſt ſo ſtille" *, Burleske mit Muſik von Salingré und Conradi, „Nach 10 Uhr" *, Soloſcene mit Geſang von Ritter von Steinhauſer. Ein Trauerſpiel, 4 Schauſpiele, 17 Luſtſpiele, in Allem 22 Novitäten, darunter nur 7, welche mehr als einen Akt haben.

Neu einſtudirt waren im Trauerſpiel „Struenſee" 5 Akte von Michael Beer, „Richard Savage", 5 Akte von Gutzkow; im Schauſpiel „König Heinrich IV." von Shakeſpeare; „Lorbeerbaum und Bettelſtab", 3 Akte und ein Nachſpiel von Holtei; „Hermann und Dorothea", idylliſches Familiengemälde nach Goethe von Töpfer; „Die Stricknadeln", 4 Akte von Kotzebue; im Luſtſpiel „Der Vetter", 3 Akte von Benedix; „Welche iſt die Braut", 5 Akte, und „Das letzte Mittel", 4 Akte, beide von Johanna von Weißenthurn; „Er mengt ſich in Alles", 5 Akte von Jünger; „Der grade Weg der beſte" * von Kotzebue; „Die Schwäbin" * von Caſtelli, „Drei Frauen und keine" * aus dem Franzöſiſchen von Kettel, „Eine kleine Erzählung ohne Namen" * von Görner, „Der Zerriſſene", 3 Akte, Poſſe von Neſtroy; „Der Viehhändler aus Oberöſterreich", 2 Akte, Poſſe mit Geſang von Kaiſer; „Der Kammerdiener", 4 Akte, Poſſe von P. A. Wolff; „Doktor Fauſt's Hausläppchen", 3 Akte, Poſſe von Hopp; „Die Wiener in Berlin", * Liederpoſſe von Holtei, — 13 Luſtſpiele, 4 Schauſpiele,

*) Die mit * bezeichneten ſind einaktig.

Digitized by Google

2 Trauerſpiele, in Allem 19 Neuaufnahmen, unter denen 5 einaktig.

Die Liſte der in der ganzen Saiſon vorgeführten Bühnenautoren enthält, ohne die Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen zu zählen, faſt 60 Namen. Neu darin gegen das Vorjahr hinzugekommen ſind nur wenige und leichtere Luſtſpieldichter, wie Roſen und Hopp; fortgeblieben dagegen iſt eine ganze Reihe von Namen: Molière, Hackländer, Moſenthal, Waldherr, Müller v. Königswinter, Mautner, Rautenſtrauch, Hirſch, Herſch, Riedauer u. A. m. Das franzöſiſche Element, deſſen Einfuhr im Vorjahre wieder etwas geſunken war, hat ſich plötzlich um mehr als ein Drittel gehoben, und dem angeſchloſſen hat ſich eine entſprechende Vermehrung auch der deutſchen Bagatelle und Blüette, wie ſie bisher noch nicht ſtattgefunden. Wenn dieſe Tendenz, welche die äſthetiſche Lebenskraft und Konſtitution des Publikums wie der Schauſpieler verdirbt und durch nur ſceneuartige kurze, aber pikant konzentrirte Genüſſe bis zur Erſchlaffung überreizt, ſich, wie es den Anſchein hat, als nachhaltig ausweist, ſo hätten wir aus der gegen das Vorjahr auffällig großen Regſamkeit in der Novitätenarbeit — die übrigens bei 41 Novitäten in dieſer gegen 20 in jener Saiſon, in ſo weit auch ſcheindar iſt, als die Kleinheit der Biſſen eine größere Zahl derſelben ausgleicht — ſo hätten wir, ſage ich, nur umgekehrt aus dieſer Regſamkeit ein ungünſtiges Prognoſtikon für die Zukunft zu ſtellen, um ſo mehr als Unruhe, Unzuverläſſigkeit und Vergeblichkeit in der Novitätenproduktion, dieſem Geiſte entſprechend gewachſen ſind und wachſen müſſen, wodurch Zeit und Kräfte, wenigſtens nicht minder als in früherer Säumniß, verſchwendet werden. Wir ſind diesmal zu Kompoſitionen des Theaterabends aus einer Reihe von kleinen und verſchieden gearteten Portionen, ſelbſt einzelnen Akten geführt worden, die bisher glücklicher Weiſe uns fremd waren, und bei der Thatſache, daß Intereſſe und Geſchmack entweder gepflegt oder verwahrloſt werden können, nur zu bedauern ſind. Wenn in der That dieſe Richtung ein drängendes Bedürfniß iſt, ſo wäre ihre Pflege an eine zweite, für edlere Aufgaben nicht vorzugsweiſe dotirte und geſchaffene Bühne zu überlaſſen; doch eben gegen dieſe zweite Bühne ſträubt ſich die privilegienſüchtige Hoftheaterintendanz und hintertreibt deren Konzeſſion. Siebzehn neue Luſtſpiele, Schwänke, Intermezzi u. ſ. w. gegenüber fünf ernſten Neuigkeiten, und unter dieſen 17 nur 3, welche mehr als einen Akt haben, dagegen Burlesken, Soloſcenen oder auch „Luſtſpiele“, um die wir kein Sommertheater zu beneiden hätten — dieſer Stand des Novitäten-Repertoriums ſpricht deutlich von ſelbſt. Auch unter den neuaufgenommenen Stücken, die durchgehends viel mehr Werth haben, müſſen Geſchmackloſigkeiten wie „Die Schwädin“ und „Der Kammerdiener“ Platz finden. — Es iſt andererſeits anzuerkennen, daß nicht auch die ernſtern Schauſpielnovitäten wie im Vorjahr, aus franzöſiſchen Effektdramen beſtehen, und daß theils dem einheimiſchen modeenen Drama in J. G. Fiſcher, Weilen, Heyſe die Hand geboten wurde, theils verdienſtvolle ältere Dramen neu auf die Scene kamen. Sieht man freilich auf die Summe der äſthetiſchen Verdienſte dieſer Novitäten, ſo iſt ſie dennoch gering und bleibt weit unter dem Niveau der Aufgaben, für welche unſere Hofbühne Kräfte und Mittel bietet, zurück. Außer den „Karlsſchülern“ hat höchſtens noch „Hans Lange“ etwas gemacht, und auch hier ſteht der äſthetiſche Anſpruch ſehr auf Stützen; „Richard Savage“ iſt nur 1 Mal ohne Beifall gegeben worden — die Zeit war über ihn hingegangen, wie über eine unreife, ſchnell welkende Frühblume; der karmoyante, epiſodiſch zuſammengeknüpfte „Struenſee“ von Michel Beer, oder gar das Holtei'ſche Effekt- und Rührſtück „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, trotz Hrn. Emil Devrient's meiſterhafter Schminkkunſt und mimiſcher Gymnaſtik, als Repräſentanten unſerer dramatiſchen Kunſtbildung ausgewählt, können nur als entmuthigende Zeugniſſe unſerer Armuth wirken; Fiſcher's „Friedrich II.“ ſtützt ſich vorerſt noch immer auf die Begeiſterung ſeiner „unverwüſtlichen guten Freunde“, wie die hieſige ſehr anerkennenswerthe Kritik mit gutem Humor ihren eigenen Standpunkt bezeichnete; Weilen's „Edda“ vermöchte ohne ſolches Wohlwollen kaum zu leben und den rebellirenden Vernunftſinn (in den letzten Scenen) ſo unthätig wie Jan den Karpezan zu erhalten; und wenn man uns dann mit der altbewährten klaſſiſchen Aera zu Hilfe kommen oder entſchädigen will, ſo gibt man uns Shakeſpeare's „Heinrich IV.“ neu nach der alten editio castigata einſtudirt, die den erſten und zweiten Theil in Eins zu einem Ragout von unterhaltenden Wortgefechten und tiefſinnigen Monologen verſchneidet, in einer Zeit, da die Herſtellung des klaſſiſchen Werthes und Tenors des Autors ſo vielfach mit Mühe und Erfolg angeſtrebt wird, da Weimar ſeinen Cyclus von Königsdramen berühmt gemacht hat und Karlsruhe mit der Reintegrirung nicht nur der Shakeſpeare'ſchen, ſondern auch der Goethe'ſchen, Leſſing'ſchen, Schil-

Digitized by Google

ler'ſchen Dramen in hiſtoriſcher Reihenfolge beſchäftigt iſt. Bei uns weht die Hofluft anders. Nur Schiller hat diesmal durch Gaſtſpiele eine ungewöhnliche Berückſichtigung mit 10 Aufführungen (unter 159), d. h. über den ſelbſt der Birch-Pfeiffer'ſchen Muſe zuertheilten Raum hinaus, erfahren; Shakeſpeare iſt nur 4 Mal, Goethe und Leſſing, welcher letztere auch ſchon ganz gefehlt hat, je 2 Mal im Jahresrepertoire zu finden, Kleiſt fehlt auch diesmal wieder gänzlich, obwohl wir die „Hermannsſchlacht", „Käthchen", „Prinz von Homburg", „Familie Schroffenſtein", „Der zerbrochene Krug", alſo mit Ausnahme der neueſten Verſuche zur Bühnendarſtellung („Pentheſilea", „Amphitryon") ſein ganzes Repertoir einſtudirt beſitzen. Hebbel, Grillparzer, Otto Ludwig, Halm, Körner, Gottſchall, Jordan, Brachvogel ſind noch nie oder ſeit unvordenklichen Zeiten nicht bei uns eingekehrt. Wir haben Shakeſpeare's „Othello", Goethe's „Torquato Taſſo" neu einſtudirt über die Scene gehen ſehen, ohne daß die Einzelaufführung in Jahren auch nur ein Mal wiederholt wäre, und über Leſſings „Nathan" hatte ich das in meinem vorjährigen Bericht (1864, S. 505) Geſagte auch heute zu wiederholen; es iſt nun das vierte Jahr, daß man mit der Neubeſetzung der Rollen ohne Frl. Steinau nicht fertig wird.

Die Gaſtſpiele der Saiſon ſind zwar meiſtentheils aus dem Beſtreben der Intendanz, die entſtandenen Lücken des Perſonals wieder auszufüllen, hervorgegangen. Doch hat zugleich der am meiſten gefeierte Mime Deutſchlands, Emil Devrient, nach dem faſt ein Jahrzehnt hindurch feſtgehaltenen Ausſchluß alles Gaſtſpiels in ſeinen Fächern, heuer den Einzug in unſern Bühnentempel gehalten. Er iſt wohl aufgenommen worden, und wenn auch bei einem Theil des Publikums Koketterie und Aeußerlichkeit des Spiels bei geſchwundenen Mitteln gegen ſeinen früheren Ruhm bedenklich in die Wagſchale fielen, ſo war doch der Eindruck bei Hofe der Art, daß die Wiederholung des Gaſtſpiels für die nächſte Saiſon, November oder Februar, feſtgeſtellt worden iſt. Auch die ausgezeichnete Berliner Schauſpielerin Fr. Frieb-Blumauer führte ein ſchon im vorigen Jahre beabſichtigt geweſenes Gaſtſpiel unter viermaligem Auftreten zum Schluße der Saiſon mit glänzendem Erfolge aus. Auf Engagement ſpielten Frl. v. Biſtrich, die während zweier Monate, September und Oktober, mühſam zu zweimaligem Auftreten gelangte, Frl. Widmann im Oktober, Frl. Lemcke während 4 Monaten, November bis Februar, zur Stellvertretung der Fr. Wilhelmi-Eulenſtein, endlich die Liederſpiel-Soubretten Frl. Pagay im April, Fr. v. Braunecker im Juni. Das Engagement der beiden letztgenannten Damen unterblieb glücklicher Weiſe, da Frl. Pagay neben einer niedlichen Miniaturfigur an Spiel und Stimme zu wenig, Fr. Braunecker von Allem wenigſtens für eine Bühne erſten Ranges zu viel mitbrachte. Frl. Widmann, von hier gebürtig und ſeit 9 Jahren in Mannheim engagirt, wo, wie es ſcheint, die nahe Penſionsfähigkeit ihr hinderlich wurde, trat nach dreimaligem Gaſtſpiele an die hieſige Bühne über; wir haben an ihr, wenn auch kaum eine erſte Kraft, doch eine ſehr verwendbare Schauſpielerin gewonnen, mit gutem Verſtändniß und trefflichen Mitteln ausgerüſtet, die uns nunmehr „Die Mutter der Makkabäer" und „Koriolan" gut ermöglichen würde, wenn anders die Intendanz noch auf ſolche Ausfüllung von Lücken im Repertoir reflektirte. Ferner trat Frl. Schmidt, Tochter der früher erwähnten Jubilarin, in den Kranz der Liebhaberinnen ein, der nie welkend, buntfarbig, ſtets mit neuen Blumen geſchmückt wird. Ihre Begabung iſt wenig bedeutend, doch für das naive Genre nicht ohne Ausſicht, und durch die treffliche Schule ihrer Mutter wohl unterſtützt.

Das männliche Perſonal wurde ebenfalls in Folge der Gaſtſpiele nicht unbedeutend vermehrt. Hr. Edward trat nach dreimaligem Gaſtſpiel im Oktober, Hr. Czaſchke nach viermaligem Auftreten im Januar, Hr. Simon nach zweimaligem Gaſtſpiel im Februar und März zu unſerer Bühne über. Hr. Edward iſt eine junge, günſtigen Eindruck erweckende Kraft. Eine ſchöne große Geſtalt, einnehmende, diſtinguirte Manieren, ein klangvolles, leicht anſchlagendes Organ, das nur durch die Unart eines gedrückten Kehlanſatzes in etwas entſtellt wird, würden ihm, wenn ſein Verſtändniß gleichen Schrittes mit dieſen Mitteln ginge, eine hoffnungsvolle Zukunft aufſchließen; allein das Spiel ſchöpft bis jetzt aus zu ungenügender Tiefe, wird leicht äußerlich, monoton, und läßt in bedeutenden Rollen, wie Mortimer, die ſeeliſche Energie vermiſſen, ohne welche große Charaktere nicht imitirt werden. Hr. Czaſchke iſt ein äußerſt routinirter Schauſpieler für das ältere, ernſte wie komiſche Fach, aber ſeine Geſtalten entbehren der Individualität, des feſten Kernes; ſie ſind meiſt aus den banalen oratoriſchen und mimiſchen Phraſen gebildet, die als Dutzendgut überall Geltung erlangen und ſich durch die negative Tugend, ſelten auffallend zu verderben, bei Publikum und Direktion ſo ſehr empfehlen.

Digitized by Google

Hr. Simon, aus Würzburg zu uns gekommen, füllt bis jetzt einen beſchränkten Kreis meiſt niederer komiſcher Charakterchargen ſehr wirkſam aus. Ohne Gaſtſpiel traten ein Hr. Stein, Hr. Weitzel. Erſterer den abgegangenen Hrn. Goritz erſetzend, vermochte nur in einfachen bürgerlichen Charakteren, in welcher Nüchternheit eine Tugend iſt, ſeinen Platz gut auszufüllen; als Herzog Alba in „Don Karlos“ jedoch wurde er zu einer hervorſtechend parodiſtiſchen Figur, wie ſie zum Schrecken der Kinder in Büchern ſteht. Er hat uns verlaſſen, um, wie es heißt einem amerikaniſchen Unternehmen ſich anzuſchließen. Hr. Weitzel aus Schwaben, iſt einer der ſeltenen jungen Männer, die nach Abſolvirung einer gelehrten Bildung ſich dem Theater widmen. Eine vollkräftige, doch etwas rauhe und noch ungebildete Stimme, ſo wie der Mangel an ſchauſpieleriſcher Routine und Leichtigkeit behindern die Wirkung ſeiner warmen und ſtets durchdachten Auffaſſung; ſeine Deklamation ſetzt Lichter und Schatten in Grunert's Weiſe auf. Die Begabung, die durchaus auf das Charakterfach hinweiſt, bedürfte einer häufigeren Verwendung, als ſie hier, ſelbſt bei vorhandener Begünſtigung, für ihn möglich iſt. — Um eine Ueberſicht über die Verwendung der wichtigeren Perſönlichkeiten in unſerem Schauſpiel zu geben, bemerke ich, daß im Laufe der Saiſon Hr. Grunert 43 Mal auftrat, Hr. Löwe 39 Mal, Hr. Wentzel 76 Mal, Hr. Edward 21 Mal, Hr. Weitzel 35 Mal; Fr. Wilhelmi-Enlenſtein 23 Mal, Fr. Siber-Wentzel 62 Mal, Frl. Biſſinger 54 Mal, Fr. Widmann (ſeit Anfang November bis Ende Juni) 8 Mal, Fr. Kettel 8 Mal. Frl. Steinau nimmt hierin noch immer den erſten Rang unter allen Mitgliedern ein, doch beläuft ſich die Zahl ihrer Spielrollen diesmal nur auf 77 — eine nicht unbedeutende Verminderung, wenn man den ſtattgehabten Zuwachs an Luſtſpielen erwägt, gegen die Vorjahre, in denen ſie bis gegen 100 Mal aufgetreten war.

Geſchieden von der Bühne ſind: durch Todesfall der frühere Buffoſänger und ausgezeichnete Komiker Karl Birnbaum (ſ. Nekrolog 1865, S. 115), durch Abgang F. Zoritz, Hr. Stein und Fr. Kettel. Dieſe verdienſtvolle Künſtlerin, die mit ihrem Manne, dem 1862 hier verſtorbenen Regiſſeur und beliebten feinen Komiker Georg Kettel (Nekrolog 1862, S. 784), von Braunſchweig 1858 hieher überſiedelt und bis zuletzt in mütterlichen Repräſentationsrollen (Königin in „Zopf und Schwert“, Stiftsdame Sainville in „Eine Tochter des Südens“ u. ſ. w.) thätig war, iſt ohne Penſion entlaſſen worden und nach München gegangen. Ebenſo ſteht in der nächſten Saiſon durch Entſchließung der Intendanz vorausſichtlich der Verluſt der Fr. Wilhelmi-Enlenſtein, unzweifelhaft der genialſten Künſtlerin unſerer Bühne bevor, obwohl ein entſprechender Erſatz keineswegs in Ausſicht iſt. Die Theaterſchule, welcher Fr. Kettel, freilich aus Mangel an Schülerinnen mehr nur nominell, vorſtand, iſt mit ihrem Abgang bis auf den Namen verſchwunden, ſo ſehr unſere Schauſpielerinnen, wie beſonders Frl. Steinau gelegentlich eklatant zu beweiſen in der Lage iſt, der Direktion im Deklamiren und Skandiren der Verſe bedürftig wären. Fr. Agneſe Schebeſt-Strauß, die bekannte Schriftſtellerin, deren Vorleſungen in unſerer Stadt die letzten Jahre hindurch ein ausgewähltes Publikum verſammelten, hat man trotz der durch die Blätter gegangenen Gerüchte zu dieſer Stelle, der ſie eminent gewachſen wäre, nicht gewinnen mögen. Dieſen Punkt, die mangelnde Schule und mangelnde Regie, welche letztere, vierfach beſetzt, dennoch meiſt in den Händen des Theater-Inſpektors ruht, kann ich freilich hier nur berühren, obwohl in ihm die Grundmängel des Inſtitutes am ſchärfſten zu Tage treten. Für wie wichtig man, wenn auch nicht nach dieſer Richtung hin, andererſeits das Amt des Regiſſeurs bei uns hält, beweiſt die Thatſache, daß in Folge des Regierungswechſels ſämmtliche Regiſſeurs den Eid der Treue gegen das Oberhaupt — des Hoftheaters und des Staates abzulegen veranlaßt wurden.

Mit dem Beginn der Saiſon iſt die Anfangsſtunde des Theaters von 6 Uhr auf 7 Uhr herabgeſetzt worden, ein weſentliches Zeichen dafür, daß Stuttgart ſich zur Großſtadt heranbildet. Desgleichen iſt die Verwirklichung des Projektes, auch den Dienſtag in die Zahl der Theaterabende zu ziehen, wie es ſcheint, in naher Ausſicht. Endlich ſoll der Fortfall einer alten ſchönen Sitte nicht unerwähnt bleiben. Dieſe — ſchwäbiſche Lokalſitte beſtand darin, daß mit Schluß des Theaters ſofort die im Theatergebäude logirte Schloßwache unters Gewehr trat, und dieſen Akt durch das nach Hauſe enteilende Publikum hindurch im Wettlauf zum Sammelplatz hin, mit nicht geringer Bedrängniß der Theaterbeſucher ausführte. Nachdem man nun auf die Beſchwerde öffentlicher Blätter keinen anderen Grund hiefür, als das Aufruhrgeſetz (Sicherung gegen Aufläufe vor dem Wachlokal) anzuführen wußte, ſo iſt von dieſem bisher durch die Truppe im Publikum veranlaßten Aufruhr für die Zukunft Abſtand genommen worden.

Der auch in die „Recenſionen“ übergegangenen Nachricht von der Konzeſſionirung eines zweiten Theater-Unternehmens muß ich ſchließlich widerſprechen. Hr. Theater-Direktor Schmidt, aus Ludwigsburg, war allerdings um die Bewilligung für eine Singſpielhalle eingekommen, iſt jedoch vom Könige, an den er zu gleicher Zeit ein Immediatgeſuch gerichtet hatte. „nach Anhörung der Hoftheater-Intendanz“ abſchlägig beſchieden worden. Da übrigens dieſe Verweigerung auf keiner geſetzlichen Beſtimmung beruht, indem nach der neuen Gewerbeordnung eine Konzeſſion überhaupt nicht nöthig ſcheint, auch die ſtädtiſchen Behörden ſich günſtig für das Unternehmen ausgeſprochen hatten, ſo wird das Verlangen nach einer zweiten, das niedere Genre kultivirenden Bühne nicht dauernd zurückgewieſen werden können.

Hoftheater in Schwerin.

Das Perſonal. — Novitäten. — Oper.

—n. Am 8. Oktober ward die Winterſaiſon unſeres Hoftheaters mit einer Aufführung des Meyerbeer'ſchen „Propheten“ eröffnet.

Das Perſonal iſt in ſeinen Hauptkräften ziemlich dasſelbe geblieben. Daß Hr. Günther als Komiker fürs chargirte Charakterfach des Luſtſpiels und als Tenorbuffo eingetreten, berichteten wir ſchon früher; daß dieſer Darſteller aber die bedeutende Lücke, die uns durch den Tod des unvergeßlichen Peters und das Ausſcheiden des freilich nur in beſchränktem Bereich tüchtigen Hrn. Hübſch erwachſen, ſo tüchtig auszufüllen weiß, wie es geſchehen, das können wir erſt jetzt beſtätigen, nachdem er mit Glück als Schuſter Wilhelm im „verwunſchenen Prinzen“, als Kirwe in „Namenlos“, als Fröhlich in der Schneider'ſchen Poſſe, als Glück im „Feſt der Handwerker“, als Wolfgang im „Büger“ und endlich als Veit in der „Undine“, überall mit gleichem Glück und gleichem Verdienſt aufgetreten iſt. Für die Oper ſind neben den Damen Reiß und Bärn Frl. Bußler und Frl. Sereno als Soubretten und im erſten Fach für die Spieloper eingetreten, ohne daß ſich aus der Akquiſition dieſer Kräfte bisher ein großer Gewinn ergeben hätte, und für das Schauſpiel gilt dasſelbe von dem Engagement des Frl. Helbig aus Dresden, die für Beſetzungen in erſter Linie noch zu ſehr Anfängerin iſt. Hr. Lück, der anſcheinend zum Heldentenor herangebildet werden ſoll, beſitzt eine ſchöne weiche Stimme, der auch die Kraft nicht gebricht, doch ſcheint ſie mehr für lyriſche Partien geeignet, als für Heldenpartien, und iſt der Künſtler geſanglich, wie in Rückſicht ſeines Spieles noch nicht ſicher genug, um in ſeinem Fach einen wirklichen Erſatz für den nach dieſer Saiſon ausſcheidenden Hrn. Arnold zu bieten. Da übrigens neben dieſen neuengagirten Mitgliedern der Oper die alten und tüchtigeren Repräſentanten der betreffenden Fächer thätig geblieben ſind, ſo iſt in dieſen Engagements im übrigen eine zeitige Vorſicht des Vorſtandes zu loben, denn man weiß, wie ſchwer es gerade in dieſen Fächern iſt, einen baldigen Erſatz zu gewinnen.

Wir ſahen im ernſten Drama ſeit Beginn der Saiſon: „Hamlet“, „Fauſt“, „Kabale und Liebe“, „Hans Lange“, „König René's Tochter“ und „Adrienne Lecouvreur“, im Allgemeinen nichts Neues. Doch waren dieſe Aufführungen im Ganzen ſehr wohl ſtudirt und ließ das große Perſonal der Bühne eine ſehr tüchtige und gleichmäßig gute Beſetzung zu. Das Studium größerer Werke ernſten Genre's findet meiſtens nur in einer einmaligen Aufführung ihr Ziel, um ſo mehr iſt die darauf verwandte Mühe und Sorgfalt anzuerkennen. Neben den als tüchtig bekannten Mitgliedern Fr. Otto Martineck (Adrienne, Lady Milfort) und Hrn. Feltſcher (Fauſt, Hamlet) und Bethge (Ferdinand in „Kabale und Liebe“ und Marſchall von Sachſen) ſind namentlich die Leiſtungen des Hrn. Keller und des Frl. Röckel beſonders hervorzuheben, da ſie einen großen und wahrhaft erheblichen Fortſchritt ihrer Künſtlerlaufbahn bezeichnen. Hr. Keller, der im erſten Charakterfach des Luſtſpiels als ein fertiger Künſtler gelten kann, lieferte als Mephiſtopheles und Wurm glänzende Zeugniſſe eines denkenden Künſtlers, der über den Bereich von Künſtlern zweiten Ranges, wie die unſere Bühne beſchäftigt, hinauszutreten gedenkt. Die Charakterzeichnung dieſes Künſtlers iſt ſicher und gewandt, von jeder Uebertreibung fern, und wenn er an eine durch ſeine Perſönlichkeit gebotene, nicht ganz zu verleugnende und zu oft wiederkehrende Form gebunden ſcheint, ſo weiß er dies Einerlei ſeiner Perſon doch ſtets in eine charaktergemäße Geſtaltung zu bringen, wie ſie die Rolle erheiſcht. Und namentlich zeigt ſich der Fortſchritt des Hrn. Keller darin, daß er die markirten Züge ſeines Organes und ſeiner äußern Perſönlichkeit allmählich ſich unterwirft, um den nöthigen Wechſel ſeiner

Kunſtgeſtaltungen zu erreichen. Frl. Röckel, die bisher mit beſonderer Begabung im ſentimentalen Liebhaberinnenfach fungirte, hat als Gretchen im „Fauſt“ und Louiſe in „Kabale und Liebe“ einen glänzenden Fortſchritt in das höhere Fach bekundet. Die weiblich anziehende Perſönlichkeit der jungen Dame, die natürliche Einfalt ihres Weſens ſcheinen Erfolge zu ſichern, die zu dem beliebten Virtuoſenthum unſerer Tage einen wohlthuenden Gegenſatz bilden. Die junge Dame geht eben jetzt zu einem Gaſtſpiel an das Burgtheater nach Wien, und wünſchen wir derſelben von Herzen, daß ſie dort bewähre, was ſie hier durch unermüdlichen Fleiß und ſtete Uebung ihrer ſchönen Mittel erlangt zu haben ſcheint. *)

Das ganze bisherige Luſtſpielrepertoir dieſer Saiſon werde ich hier nicht aufzählen. Aber dreier Novitäten muß ich erwähnen. Zunächſt des vieraktigen Luſtſpiels von G. Horn: „Was die Welt regiert“, das bei Anweſenheit und unter perſönlicher Betheiligung des Dichters am Studium zum erſten Mal über unſere Bühne ging. Wenn auch die Handlung des Stückes einheitlicher abgeſchloſſen ſein könnte, ſo iſt es doch an Erfindung reich, — wenigſtens in glücklicher Kombination, wenn auch nicht immer neuer Motiv, — es bietet eine geiſtvolle Unterhaltung durch Lebendigkeit der Vorgänge und treffenden einſchlagenden Dialog und weiß das Räthſel des Titels, — die weiblich ſchlaue Ausbeutung menſchlicher Schwäche, — durch eine hübſche Schlußwendung in Ironie zu verkehren, indem das Mißlingen der Maxime in einem Fall das für einander beſtimmte Paar verbindet. Die Lenkerin aller Geſchicke des Luſtſpiels unterwirft ſich dem Mann, dem ſie keine Schwäche ablauſchen konnte, und ſein Mannesſinn regirt die Welt ihres Herzens. Das Stück gewann durch glänzendes Spiel, zum Schluß ward der Dichter mit ſämmtlichen Darſtellern gerufen. Ebenſo gefiel durch gutes Spiel das in zwei Akte ausgedehnte und durch die Sonderbarkeit der zu Grunde gelegten Verhältniſſe wenig treffende Luſtſpiel: „Gleich und Gleich“ von Moritz Hartmann, wogegen der Erfolg des kleinen Benedix'ſchen Luſtſpiels: „Der geheimnißvolle Brief“ auch in dem hübſchen und wohlausgeführten Stoff ſeinen Grund haben mochte.

In der Oper war neu „Undine“ mit einer wahrhaft glänzenden Ausſtattung. Frl. Reiß gab die Titelpartie mit verdientem großen Beifall.

Nächſtens mehr darüber.

*) Frl. Röckel iſt ſoeben in „Fauſt“ und in „Kunſt und Natur“ am hieſigen Burgtheater aufgetreten S. S 750 und 752. A. d. R.

Theater und Muſik in Innsbruck.

Das Schauſpiel und ſein Perſonal. — Bauernſpiele. — Literatur. — Konzerte.

C. P. Es thut uns wahrlich noth, daß ein Gährungsſtoff in die ſoziale Maſſe unſeres Alltagseinerlei gemengt wird, denn das ewige Glockengebimmel, die jeſuitiſchen Bramarbaſaden und der üppige Litaneien-Kultus machen einem den Kopf ſo voll, das Gemüth ſo ſchwer, daß der profane Theil der Bevölkerung mit einer wahren Gier nach Zerſtreung haſcht. Die Stadt am Inn birgt aber auch ein anderes Kontingent und dieſes iſt dem Theater als einer Kloake der Leidenſchaften und Immoralität ſpinnefeind und jedem — etwa in einer jungen Bruſt aufkeimenden Gelüſte, durch die Säulenhalle in den Muſentempel zu ſchlüpfen, wird ein „Apage Satanas“ entgegengedonnert.

Dieſen Verhältniſſen, welche es ganz unmöglich machen, ein zufriedenſtellendes Perſonal zu engagiren, iſt es zuzuſchreiben, wenn das Theater auch auf jene weniger Anziehungskraft übt, welche nicht zur Fahne Loyolas geſchworen.

Die beſten Geſchäfte macht unſer Bühnenvorſtand Hr. Sallmayer, welchem zu allem Ueberfluße der Staat den ſubventionirenden Beitrag, der Magiſtrat das Holzdeputat entzogen hat, im Genre der Poſſe, der Operette und des Luſtſpiels. In dieſer Sphäre iſt man nicht ſo ſtreng und ſelbſt gegen das Zuviel noch tolerant. Je ungezwungener und kecker eine Rolle angefaßt, je beißender und treffender ein Lokalwitz abgeſchnellt, je toller herumrumort wird, deſto beſſer. Lachen, lachen will man hier um jeden Preis, um die Grillen einer unheimlichen Zeit zu verjagen.

Im Perſonale treffen wir zwei bekannte Geſichter, Hrn. Mathes als Siegfried in Hebbel's „Nibelungen“, dann als Waffenmeiſter in Halm's „Wildfeuer“ in gutem Andenken, dann Hrn. Steſan, einen tüchtigen Veteranen, der überall zu Hauſe und ein wahrer Rollenvertilger iſt.

Unter den neuen Akquiſitionen begrüßen wir zuvörderſt die Soubrette Frl. Ullmayr, die ſich ſchon in den erſten Debüts als ein geiſtreicher, charmanter Kobold voll Witz und Laune, voll Feuer und Lebendigkeit, als ein Teufelchen der beſten Race manifeſtirte. Schon hat ſie ſich durch ihr originelles, ſcharf charakteriſirendes Spiel, durch die reiche Skala ihrer Laute, vom innigſten Herzens- bis zum beißendſten Spott-Ton, durch ihren anſprechenden, friſchen Geſang die Gunſt des Pub-

Digitized by Google

likums, und den Beinamen der Innsbrucker Gallmeyer erobert. Sehr unterſtützend ſteht Frl. Ullmayr der Komiker Kurz zur Seite, ein denkender, gewandter Schauſpieler; weniger iſt dies von dem ſeichten, matten Spiel des Komikers Keppler zu ſagen, der mit einem dummen Geſicht und einer rothen Naſe ſchon Alles geleiſtet zu haben vermeint. Eine ſehr tüchtige Kraft haben wir in dem Charakterdarſteller Hrn. Siege gewonnen. Die komiſche Ader ſeines Talentes iſt entſchieden vorwiegend. Er iſt eine jener ſeltenen, originellen Naturen, die wie Neſtroy und Scholz nur dazu geboren ſcheinen, um das Zwerchfell der Mitmenſchen zu erſchüttern; jede ſeiner Rollen iſt ein ganzes, lebensvolles Bild. Für Bonvivants und Gecken qualifizirt ſich der jugendliche Schauſpieler Geiger beſtens.

Könnten wir unter den Damen ebenſo viele bezeichnen, welche begabt, verſirt und fein genug wären, in einem pikanten Luſtſpiele mit Erfolg mitzuwirken, wäre dieſes Genre ganz leidlich beſtellt. Frl. v. Bolet und Viola ausgenommen, ſcheinen ſich aber die meiſten der Damen nur in Rollen ſchnippiſcher Dienſtmädel, zungenfertiger Modiſtinnen, grobmäuliger Kräntlerinnen und dergleichen, nicht aber als Baronin und Marquiſin ꝛc. wohl zu fühlen. Sie haben ein Maul, eine feſche Haltung, die ſich „g'waſch'n“ hat, aber weder Ton noch Haltung der guten Geſellſchaft. In der Operette „Flotte Burſche“ haben ſich mehrere gute weibliche, aber wenig brauchbare männliche Stimmen entwickelt.

Heuer haben unſere Bauerntheater, die jetzt zu Allerheiligen geſchloſſen worden, durch den Fremdenzufluß gute Geſchäfte gemacht, das Publikum dieſer Bühnen beſitzt einen unſchätzbaren Vorzug: es iſt nicht blaſirt und hat noch einen kindlichen oder bäuerlichen Glauben an die Darſtellung.

Freunde volksthümlicher Kunſt machen wir auf die reiche Sammlung von Tiroler Bauernſpielen aus allen Zeiten im Muſeum zu Innsbruck aufmerkſam. Eine wahre deutſche Literaturgeſchichte hätte ſich doch um dieſe Dinge ein bischen genauer zu kümmern, als es bisher geſchehen. Indeß da gibt es noch manches: „Hätte!“

Schließlich erwähnen wir noch eine neuerſchienene Broſchüre von Hrn. Sallmayer: „Kunſtinſtitut oder Vergnügungsort? Skizzen über deutſche Theaterzuſtände, mit beſonderem Hinblick auf die Schaubühne in Oeſterreich und die kleineren Theater-Unternehmungen daſelbſt. Innsbruck, bei Wagner.“ Sallmayer, ein gebildeter Mann, theilt darin ſeine bisherigen Erfahrungen im Bühnenweſen mit; die Perſpektive, die er uns eröffnet, iſt freilich ſehr traurig, und die Zukunft verſpricht auch nicht viel Beſſeres, damit kann man ſich auch nicht tröſten, daß es in Frankreich und England ebenſo ſchlecht ſtehe, wie bei uns. An einen Aufſchwung iſt freilich kaum zu denken, wenn nicht die Bedingungen des Völkerlebens, mit denen ja die Bühne auf das engſte zuſammenhängt, ſich umgeſtalten.

Die ſchon ſeit einiger Zeit im Thereſianum, dem Lokale des Muſikvereines, bemerkbare, bienenartige Thätigkeit und das durch die Lüfte zitternde Summen und Vibriren von Inſtrumental-Lauten ließ vermuthen, daß die Konzert-Saiſon ihre Schwingen zu regen beginne. Und ſo war es! An einem griesgrämigen Herſtabend lief das erſte Konzert vom Stapel.

Sicher und gewandt arbeiteten die Matroſen unter des Kapitäns umſichtiger Leitung — bisher nur im Hafen exerzirt, nun auf offener See ſich wacker herumtummelnd. Fiel auch mancher Schiffsjunge mit einem Mißton auf das Deck, verwirrte ſich auch der Eine oder Andere — das ſtörte wenig den tüchtigen Erfolg dieſes mit vereinten Kräften einem Ziele zuſteuernden begeiſterten Wirkens. Doch zur Sache! An der Spitze des Programms prangte Mozart's Ouvertüre zur „Zauberflöte“, dieſes herrliche ehrfurchtgebietende Portal zum Iſistempel; der Schwung, die Klarheit und Feinheit der Antike lebt und webt in ihr. Ihr folgte Mendelsſohn's G-moll-Konzert für das Pianoforte mit Orcheſterbegleitung. Die Macht und Schönheit dieſer Töne iſt wahrhaft berückend. Mendelsſohn's feiner Geiſt athmet aus ihnen, ſeine ſchöne Seele ſpiegelt ſich darin. Welch' kühner Schwung der Ideen, welche ſeine Kraft und Fülle des Ausdruckes, welch' hinreißender Fluß! Am Piano ſaß eine feine ſylphidenhafte Geſtalt, deren zarte Finger leicht-ſpielend über die Taſten glitten. Sind auch ihres Armes Sehnen noch nicht genug erſtarkt, um über die Kraft und das Mark jenes wuchtig-ſonoren Tones zu gebieten, welcher in den erſten pompöſen Oktavengängen ſo imponirend zu wirken vermag; vermißten wir auch theilweiſe jene ſo ſehr belebende, feine Charakteriſirung in Ton und Rhythmus: ſo gewährten uns doch eine durchaus einfache, natürliche Auffaſſung ohne alle Ziererei und virtuoſenhaften Aufputz, eine ſehr nette, ſaubere Technik, ein ſolider, leichter Anſchlag, ein ruhiges Genießen dieſes klaſſiſchen Werkes. Rauſchender Beifall zeichnete dieſe hoffnungsvolle Frühlingsblume der Kunſt gebührend aus.

Digitized by Google

Ein von Sentimentalität und melodiſchem Syrup triefendes Lied von Storch, von einem gewandten Sänger mit reichſtem Kolorite ausgeſtattet, und der „Erlkönig“ von Schubert bildeten den vokalen Theil des Konzertes. Nur ſchade, daß der Sänger die geſättigte Lyrik des erſten Liedes auch auf die Schubert'ſche Ballade hinüberſpielen ließ, und den dramatiſch-deklamatoriſchen Ton erſt dann anſchlug, als das Kind ſchon todt war, oder wenigſtens im Sterben lag. Beethoven's C-dur-Symphonie ſchloß das ſchöne Konzert. Trägt dieſes Werk auch noch den mächtigen Einfluß Haydn-Mozart's an ſeiner Stirne, der an den Feſſeln der Ueberlieferung rüttelnde, nach Freiheit des Gedankens und der Form lechzende, epochemachende Genius blitzt doch ſchon durch. Der orcheſtrale Theil wurde mit großem Fleiße und anerkennenswerther Tüchtigkeit ausgeführt. Ueberhaupt könnte unſer vom trefflichen Kapellmeiſter Skuhersky energiſch geleitetes Orcheſter mit mancher ſeiner Kolleginnen größerer Provinzſtädte mit Erfolg ſich meſſen. Es iſt dies das Verdienſt des mit kargen Mitteln das Unglaublichſte leiſtenden Muſikvereines. In den Muſikſälen herrſcht wieder das regſte Leben, und die Innsbrucker bringen dieſem Streben einen empfänglichen Sinn und guten Willen entgegen. Zu beklagen iſt dabei nur, daß der Geiſt unſerer Zeit viel mehr auf Verflachung der Kunſt hinſteuert, als auf Vertiefung in dieſelbe hinarbeitet.

Die magere Domäne des Kapellmeiſters des hieſigen Muſikvereines zu verbeſſern, widmet derſelbe ſeinem jeweiligen Dirigenten jährlich den Ertrag eines Konzertes.

Leider hatten im verfloſſenen Jahre die bedeutenden, mit der Aufführung des großartigen Oratoriums: „Paulus“ von Mendelsſohn verbundenen Regieauslagen nahezu die ganze Einnahme des Benefice-Konzertes abſorbirt. Heuer ſollte ein ganz neues, modernes Programm ſeine Zugkraft erproben. Sie war ſtark genug, die Cerkle-Sitze zu beſetzen, zu ſchwach, den Saal zu füllen.

Die Einleitung zu „Triſtan und Iſolde“ eröffnete das Konzert. Als ſie zu Ende war, athmeten wir froh auf von dem Drucke unerquicklichſter Spannung unbefriedigender Löſungen. Die Fäden dieſes Tongewebes ſind ſchillernd und farbenprächtig, ſie üben vielleicht in ihrem Akkord momentan einen ſogar berückenden Effekt, aber ein unſteter Geiſt hat ſie wirr durch und über einander geſponnen. Blitzt auch manchmal ein Gedanke auf, die Furien der Unbeſtändigkeit hetzen ihn zu todt. So iſt die ganze Einleitung ein verſchwommenes Chaos, ein Gedanken-Embryonen-Beet. Dem Hörer ergeht es dabei wie dem Neugierigen, der den Schleier der Zukunft lüften zu können glaubt, indem er am Neujahrsabend ſiedend Blei in eine Schale Waſſer gießt: eine überreizte, kranke Phantaſie ſieht in dieſen Hieroglyphen Paläſte, Städte, Burgen, Eldorados, ein klarer Kopf, ein analyſirender Geiſt verurtheilt dieſen Hokuspokus und ſagt ſich, es iſt konfuſes Zeug.

Eine anmuthige Ariette aus der komiſchen Oper: „Der Rekrut“ von F. Z. Skuhersky, von Fr. Lutz bewunderungswerth ſchön geſungen, und ein pikantes Duett aus derſelben Oper wirkten beruhigend auf die irritirten Nerven und fanden ebenſo Beifall, wie das energiſch-martialiſche Korporal-Lied. und das liebliche Ständchen aus demſelben Werke. Was wir in dieſen ſchön gedachten nud mit gewandter Hand inſtrumentirten Nummern vermiſſen, das iſt die komiſche Ader, der natürlich-prickelnde Humor, der, wo und wie er auch fließt, ſeiner Wirkung gewiß iſt.

Von R. Schumann hörten wir zwei Märchenbilder, Fantaſieſtücke für Viola und Klavier. Wir möchten ſie Silhouetten von des genialen Tondichters reich organiſirter, aber ſchon krankhaft affizirter Natur nennen. Hr. Alliani war ein getreuer Interpret des tief elegiſchen erſten, und des ſprühenden leidenſchaftlichen zweiten Bildes.

„Kolumbus“, Seegemälde in Form einer Symphonie von J. Abert, ſchloß das getheilt aufgenommene Konzert. Die Empfindungen bei der Abfahrt, das Seemannstreiben, ein Abend auf dem Meere, die Zeichen der Empörung, der Sturm und der Triumph, als Land in Sicht kommt, ſind mit Meiſterhand geſchildert, mit reichen Farben gemolt. Die Fülle der Gedanken, die Gewandtheit und Mannigfaltigkeit inſtrumentaler Behandlung, die klare Gliederung und Durchführung der Sätze fordern wiederholt die Anerkennung des Zuhörers heraus. Nur wäre vielleicht mit dem Komponiſten über die Derbheit des Realismus zu rechten, welche in dem idealen Rahmen der Kunſt nicht mehr Platz finden darf.

Digitized by Google

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

9.—22. November: „Am Tage van Oudenarde“ und „Entweder — Oder!“ — „Wallenſtein's Tod“ und „Die Piccolomini“. — „Prinzeſſin Mantpenſier“. — „Der arme Marquis“ und „Rezept gegen Schwiegermüttee“. — „Graf Waldemar“. — „Die guten Freunde“. — „Pietra“, Tragödie in 5 Akten van Moſenthal, neu, (3 Mal). — „Narciß“. — „Gabriele“, „Weiderthränen“ und „Ein Hut“. — „Fauſt“. — Ein Mal wegen Leopoldstag geſchloſſen. Frl. Röckel vom Schweriner Haftheater, Gretchen als Gaſt.

*** Endlich hat das Burgtheater auch mit einer größeren tragiſchen Novität ſeinen erſten diesjährigen Erfolg erzielt: Moſenthal's „Pietra“ ging am Freitag voriger Woche unter ſtürmiſchem Beifall in Scene und hat auch bei ſämmtlichen bisherigen Wiederholungen ein gleich volles Haus und die wärmſte Aufnahme gefunden.

Dieſe Thatſache rechtfertigt uns, wenn wir, obwohl dem Stücke bereits von auswärts in dieſen Blättern ausführliche Beſprechungen zu Theil geworden ſind, noch einmal auf den ganzen Bau desſelben zurückkommen.

Es iſt ein Liebesdrama, mitten in das wilde Getriebe von Haß und Mord hineingeſtellt, welches der Parteihader der Welſen und Ghibellinen gebar. Dies iſt der Boden, auf dem die Leidenſchaften, Giftblumen gleich, recht in üppiger Fülle wuchern. Die Liebe Pietra's der Tochter des Welfengrafen Tiſo vom Campetri zu dem Ghibellinen Manfred, dem Sohn Ezzelin's, der Jenem ſeine vier Söhne grauſam erſchlug, ſproßt unmittelbar aus wüſtem Kampfgewühl empor. Wie kann ſie Anderes als wieder Tod und Verderben erzeugen! Beim Beginne des Stückes hat eben ein Gemetzel zwiſchen den Anhängern beider Parteien ſtattgefunden. Die an dem Welfenſchloſſe Fonte vorüberfließende Brenta iſt mit den verſtümmelten Leichen der Feinde gefüllt. Da bemerkt Nora, Pietra's Amme und Pflegemutter, am Flußufer hinwandelnd, einen erſt halb entſeelten Jüngling, der ſie durch die Aehnlichkeit mit ihrem Sohn zur Rührung zwingt und veranlaßt, ihn vom Brenta-Ufer verſtohlen durch die Kapelle in ihr Gemach hinaufzuziehen und auf ihrem Lager niederzulegen. Nicht ahnend, welchen verhaßten Mann ſie in dem Schwerverwundeten birgt, vertraut ſie, da ihre häuslichen Pflichten ſie abrufen, das Geheimniß der Pflegetochter an, und dieſe, deren Gemach an das Nora's anſtößt, übernimmt die Wache bei dem Betäubten.

Damit iſt der verhängnißvolle Knoten geſchürzt. Das in rauhen Kriegsgefahren, im Gefühl des Unmenſchlichen erwachſene Mädchen fühlt im Anſchauen des in der Blüthe ſeiner Schönheit hingemähten Jünglings aus Mitgefühl und gleichſam in Ergänzung ihres an das Härteſte gewohnten Selbſt — die Liebe mächtig im Buſen erwachen. Als dann der Entſeeltgeglaubte wieder zu ſich kommt, da verflechten ſich in dieſem Zwielicht gegenſeitigen Erwachens die durch die Macht des Geſchicks für einander beſtimmten Seelen, aus der Zärtlichkeit wird glühendſte Leidenſchaft und während ſich außen der Fortgang des Haders mit erneuter Heftigkeit vorbereitet, ſchließen Beide den ewigen Liebesbund.

Schon hat ſich nämlich durch den blutgierigen Spürhund Goello, den Kaſtellan des Welfenſchloſſes, die Kunde verbreitet, daß ein Ghibelline, todt oder lebendig, im Schloſſe ſich befinden müſſe. Garello hat bereits während des Kampfes am Schwertknaufe des Vermißten einen koſtbaren Sardonyx bemerkt, und Leoniſio, der in Pietra verliebte Neffe des Welfengrafen, wußte nach dem Gefecht von den am Brenta-Ufer ſpähenden Feinden in Erfahrung zu bringen, daß kein Anderer als Manfred ihnen in Verluſt gegangen ſei. Dazu das plötzliche Verſchwinden dieſes Einen von der Wahlſtatt, die Verdacht erregende Geſchäftigkeit Nora's, endlich das Friedensangebot der Ghibellinen gegen den Preis der Auslieferung Manfred's, — Alles dies rechtfertigt Gorello's Allarmruf, der die Schläfer, Tiſo an der Spitze, aus dem Schlafe weckt. Sie dringen durch alle Gemächer des Schloſſes gegen Nora's Thür vor. Dieſe ſelbſt kehrt eben erſt in ihr Gemach zurück und findet das Lager des Verwundeten leer, — Pietra hat ihn in das Nebengemoch geflüchtet; als dann aber der wüthende Haufe, durch die Blutſpur der Wunde Manfred's von neuem hergelockt, auch dieſen Zufluchtsort zu erbrechen droht, hilft Nora, von Pietra's Liebe bewegt, trotzdem ſie den Feind erkannt, dieſem zur Flucht aus dem Schloſſe. Eine Thür führt aus Nora's Kammer in den Gang zur Familiengruft und von dieſer geht ein Thor auf die Brenta. Durch dieſen Ausweg entkommt der Geliebte, nachdem er das Verſprechen, von ſeinem Vater die Einwilligung zur Ehe mit Pietra einholen zu wollen, zurückgelaſſen. Das Glöcklein vom jenſeitigen Kloſter Sta. Giuſtina, das als Zeichen dienen ſoll, wenn Manfred glücklich am anderen Ufer der Brenta angekommen iſt, ertönt, und gibt, unter den Racheſchwuren der Welſen, der Liebenden die Gewißheit ſeiner glücklichen Rettung.

Digitized by Google

Dieſer höchſt wirkungsvolle Moment, am Schluße des dritten Akts, leitet die Peripeti des Drama's ein. Im Anfang des vierten Aktes befinden wir uns auf dem Schloſſe der Ghibellinen. Dieſe haben, auf Antwort von Tiſo wartend, einen der Ihren, den ſie bald als den verwundeten Manfred erkennen, aus dem Felſenthor des Welfenſchloſſes herauskommen ſehen. Bald langt der Todesmatte denn auch wirklich unter ihnen an. Ihr Entſchluß iſt gefaßt; ſie müſſen von ihm, der eben den Ausweg aus dem feindlichen Bergneſt fand, auch das Mittel zum Eindringen in dasſelbe erfahren. Und richtig, der Thorſchlüſſel, den einer der Genoſſen ihm entreißt — Manfred hatte ihn hinter dem Verband ſeiner Wunde verborgen — führt ſie zum Ziele. Dumpfer Schrecken bemächtigt ſich der Welfen. Eine Dirne heißt es, habe Manfred und den Seinen den Zugang verrathen! Das erfährt Pietra. Und mit Blitzesſchnelle, ohne einen Ausweg zu ſuchen, ſtürzt ſie ſich blindwüthend in das blutigſte Rachegefühl gegen den Verräther Manfred. Leoniſio, der Nebenbuhler, übernimmt es, die Geliebte an Manfred zu rächen. Noch einmal tödtlich getroffen, rafft ſich dieſer nur noch ſo weit auf, um zu der Gruft zu eilen, wo Pietra, das blitzende Schwert in der Hand, die Ihrigen zum Kampf anfeuert. Er enthüllt ihr ſterbend das Mißverſtändniß und über ſeiner Leiche bricht nun auch ſie entſeelt zuſammen.

Wenn man ſich das Geſammtbild des Moſenthal'ſchen Drama's vergegenwärtigt, ſo iſt vor Allem zuzugeben und ſchon aus unſerer Skizze wohl erſichtlich, daß darin eine Fülle der packendſten Motive von der ſicheren Hand eines gewiegten Dramatikers aneinandergereiht und um die Heldin der Leidenſchaft, Pietra, gruppirt ſind. Das plötzliche Entflammen, Aufleuchten und jähe Verlöſchen der Liebe in einem unter Haß und Rachelnſt großgezogenen Weiberherzen bildet den eigentlichen Kernpunkt des Ganzen. Die Trägerin der Hauptrolle war deßhalb hier, wie in Moſenthal's „Deborah", noch ſtets entſcheidend für die Aufnahme des Drama's, und es kann deßhalb nicht in Abrede geſtellt werden, daß der Dichter auch ſeinen hieſigen Erfolg weſentlich dem Frl. Wolter mit verdankt, welche den Charakter der Pietea in grellſter Fackelbeleuchtung effektvoll nnd mit Aufbietung aller ihrer Kraft meiſterlich hinzuſtellen wußte. Immer aber bleibt der Dichter es doch, der dieſen Erfolg ermöglicht und durch den ganzen Bau des Drama's vorbereitet hat. Es hat dies freilich nicht ohne ſtarke Einbuße bei den übrigen Figuren des Drama's geſchehen können. Das rein äußerliche Motiv des Schlüſſelraubes müſſen wir in den Kauf nehmen, damit das Geſchick ſich an den Liebenden erfülle. Und was die Charakteriſtik im Einzelnen betrifft, ſo iſt beſonders die Geſtalt des fortwährend im Sterben begriffenen Manfred jedes tieferen Intereſſe's vollkommen baar. Daß deßhalb auch die Darſteller dieſer gleichſam blos in einfachen ſtarken Lokaltönen angelegten Figuren ſich nicht zur Geltung emporarbeiten konnten, iſt leicht erklärlich. Die HH. Löwe (Tiſo) und Lewinsky (Gorello) thaten ihr Möglichſtes; den HH. Kraſtel (Manfred) und Hartmann (Leoniſio) ſah man ebenfalls ihren guten Willen an. Den Triumph des Abends jedoch feierte mit dem Dichter nur Frl. Wolter, und wenn derſelben die Mittel zu einer wahrhaft heroiſchen Darſtellungsweiſe in reicherem Maße gegeben wären, als es der Fall iſt, ſo würde die Wirkung der beiden letzten Akte eine noch mächtigere geweſen ſein. Für heute müſſen wir uns auf dieſe Andeutungen beſchränken. Der Erfolg der Tragödie bürgt dafür, daß wir Gelegenheit haben werden, auf dieſelben zurückzukommen.

Φ. Am 22. begann Frl. Röckel vom Schweriner Hoftheater ihr auf drei Rollen beſchränktes Gaſtſpiel. Was dem Burgtheater ſeit mehreren Jahren abgeht, iſt ein Talent erſten Ranges für das Fach der naiven Liebhaberinnen, heiter und ſentimental, im Luſt- und Schauſpiel. Seit dem Abgang der Goßmann wurde dies Fach verſchiedenartig beſetzt, eigentlich ausgefüllt war es nie. Die letzte Vertreterin desſelben war Frl. Mathes; ſeit ihrem Tode iſt es vakant. In Frl. Röckel wurde uns eine Kompetentin zu dieſer Stelle verſprochen; wir waren daher nicht wenig überraſcht, ſie als Gretchen debütiren zu ſehen. Abgeſehen davon, daß dieſe Rolle außer der Sphäre liegt, welche Frl. Röckel hier zu vertreten hätte, ſo geſtehen wir, daß das große Selbſtvertrauen der jungen Dame, welche zu ihrem erſten Debüt am Burgtheater das Gretchen wählte, eben keinen guten Voreindruck auf uns machte, und jedenfalls die Kritik herausfordert, einen weit ſtrengeren Maßſtab an ihre Leiſtung zu legen, als ſie es unter anderen Umſtänden gethan hätte.

Das Gretchen iſt eine Rolle, die, wie man ſich in der Theaterſprache ausdrückt, nicht unzubringen iſt. Es wird kaum eine Schauſpielerin geben, welche halbwegs begabt, mit Hilfe der Routine, das Gretchen dem größeren Publikum nicht zu Dank ſpielen wird. Die Zahl jener Künſtlerinnen aber, welche uns das echte Goethe'ſchen Gretchen in ſeiner ganzen wunderbaren poetiſchen Schönheit, ſo wie es der Dichter gedacht

Digitized by Google

und geſchaffen hat, wiederzugeben vermögen, iſt eine verſchwindend kleine, und wir haben ſie nach dem letzten Verſuche nicht vermehrt gefunden. Wir möchten nicht gerne hart und ungerecht ſcheinen und ziehen es daher vor, nicht in's Detail einzugehen. Auch läßt ſich nach der Löſung einer Aufgabe und beſonders einer ſo hoch gegriffenen, noch kein feſtes Urtheil abgeben. Daß Frl. Röckel äußere und innere Mittel, Talent und Schule beſitzt, ſtellen wir keineswegs in Abrede, und es wird uns herzlich freuen, wenn wir bei der Beurtheilung ihrer nächſten Rollen in das Lob unſeres geehrten Schweriner Korreſpondenten miteinſtimmen können.

Wir wollen bei dieſer Gelegenheit die großen Fortſchritte, die Hr. Lewinsky als Mephiſto bekundet, und die vorzügliche Leiſtung des Hrn. Baumeiſter als Valentin nicht unerwähnt laſſen.

Carltheater.

Den 21. November zum erſten Male: „Angenommen". Luſtſpiel in 1 Akt von Heigl. — „Der Herr Hauptmann". Operette in 1 Akt von Nißl. Muſik vom Kapellmeiſter de Barbieri. — Neu in Scene geſetzt: „Frühere Verhältniſſe".

G. — Man ſagt, das Luſtſpiel hat in Berlin ſehr gefallen, hier iſt es blos gefallen, und das iſt viel natürlicher. Wenn die guten Leute an der Spree darin einen luſtigen Zeitvertreib gefunden haben, ſo ſoll uns das im Intereſſe Hrn. Heigel's von Herzen freuen. Er war auf ſo etwas gewiß nicht gefaßt. Für unſern Theil möchten wir aber doch ergebenſt gebeten haben, man wolle uns Wiener nicht für gar ſo ungeheuer genügſam halten, daß wir ohne weiters Geld ausgeben ſollen, um eine Stylübung zu hören, wie ſie auf der Schule zur Aneignung einer gelenkigen Periodik gut und nützlich ſind. Ehe dieſe Zeilen in die Oeffentlichkeit kommen, gehört das Luſtſpiel ohnehin bereits zu den Abgeſchiedenen und es erübrigt uns alſo nur der Ausdruck unſres aufrichtigen Beileids für Frl. Fontelive, welche verurtheilt war, ſich mit der Rezitation dieſer Stylübung außer Athem zu reden.

Die darauffolgende Operette war — das muß vor allem Andern konſtatirt werden — ſehr lang, ein Vorzug, der gewiß bei allen Jenen, welche die Elle und ihren Werth zu ſchätzen wiſſen, die gebührende Anerkennung gefunden haben wird. Doch da ſelbſt der Himmel nicht ſo glücklich iſt, jederzeit allen Menſchen recht zu thun, ſo iſt auch dem Herrn Librettiſten das Malheur paſſirt, indem er die Einen zu befriedigen trachtete, es mit denen zu verderben, die ſich mit Wenigem begnügen, wenn's nur gut iſt. Dieſe Wackern fanden den magern komiſchen Stoff ſo nach allen möglichen Richtungen wie einen Strudelteig in die Länge und Breite gezerrt, daß ihnen nichts mehr übrig blieb, worüber ſie hätten lachen können, als die fromme Meinung des Herrn Autors.

Hr. Barbieri ſchrieb dazu eine Muſik mit zahlreichen Nummern, der man es anhörte, daß ſich ihr Urheber der Originalitätsſucht begeben hatte und es vorzog, unterhaltend zu ſein, wenn nicht durch Charakteriſirung, ſo doch durch Melodien. Da deren die verſchiedenen Komponiſten bereits eine ziemliche Menge zu Stande gebracht haben, ſo konnte Hr. Barbieri nicht leicht etwas Beſſeres thun, als aus dieſem Schatze eine kleine Blumenleſe zuſammenzuſtellen, und ſein Zweck war erreicht. Leider ſpülte regelmäßig die Langweiligkeit, welche der Handlung anklebte, unbarmherzig den guten Eindruck wieder hinweg, den eine oder die andere muſikaliſche Piece hervorgerufen hatte.

Um dem Malheur die Krone aufzuſetzen, hatte die Benefiziantin, Frl. Fiſcher, eine Rolle übernommen, die wohl dem Naturell der Damen Grobecker oder Gallmeyer, aber deßhalb um ſo weniger dem ihren entſprach. So viel ſie ſich anſtrengte, das Publikum eine in ihr verborgen ſein ſollende Anlage zum Hußaren-Wachtmeiſter glauben zu machen, das freundliche, anmuthige Lächeln, das ihren Mund umſpielte, war und blieb ihr unerbittlicher Verräther. — Den HH. Matras und Treumann muß das Verdienſt gelaſſen werden, daß ſie dem Librettiſten mit den beſten Willen zu Hilfe kamen, und daß ihr Spiel das einzige komiſche Element war, das ſich bemerken ließ. Frl. Siecorini und Hr. Telek gefielen ſehr durch den Vortrag eine Duetts.

Eine Entſchädigung für die bisher genoſſene Langweile erhielten die Zuſchauer in Neſtroy's wieder hervorgeſuchter Poſſe „Frühere Verhältniſſe". Das letzte Legat aus dem leider verſiechten Schatze Neſtroy'ſchen Witzes einerſeits, und die brillante Verwerthung dieſer Hinterlaſſenſchaft andererſeits durch Hrn. Matras und ganz vorzüglich durch Frl. Gallmeyer, welche an dieſem Abend ihre friſcheſte Laune mitgebracht hatte, ließen uns bald vergeſſen, daß wir uns dieſe Heſperidenäpfel erſt durch einen langen Marſch durch das Fegfeuer der Langweile hatten verdienen müſſen.

Digitized by Google

Korrespondenz-Nachrichten.

A. G. **Braunschweig.** (Engagement. Gastspiele. Schillerfeier. Marie Krebs.) In den nächsten Wochen wird Frl. Klara Unger, welche bisher am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin engagirt war, ihre neue Stellung bei uns einnehmen. Sie spielte vorläufig als Gast 3 Mal: die Jane Eyre, die Louise in „Kabale und Liebe" und die Julie in „Die Bekenntnisse". Wäre ihr Organ klangvoller, so würde der Anflug von Pathos, der nur eine Folge der Anstrengung beim Sprechen ist, schwinden, und man könnte dann nur das Beste von diesem Engagement hoffen. Da Frl. Unger jedoch ausersehen sein soll, in gewissen Rollen mit Frl. v. Sell zu alterniren, so wird es ihr schwer werden, sich zu behaupten, obgleich sie ihre Proberollen mit Verständniß und Gefühl spielte. Als Ersatzmann für Hrn. Türschmann gastirte Hr. v Well, der früher in Breslau engagirt war. Er trat bis jetzt als Richard der Dritte und älterer Heerführer in „Braut von Messina" auf und machte einen ganz günstigen Eindruck. Sein Organ ist klangvoll, die Gestalt groß, das Gesicht etwas scharf markirt, eine gewisse Mäßigung lag über seinem Spiele, was allerdings bei Richard III. nicht immer am Platze war. — In der Oper gastirten Frl. Bauer von Kassel als Elisabeth in „Tannhäuser", Fidelio, Norma, Agathe und Donna Anna. Ihre Stimme, obgleich nicht ohne Schärfe, ist stark und wohlklingend; die Ausbildung sehr gut und die dramatische Begabung ebenfalls entsprechend. Namentlich bot ihre Norma eine musikalisch sehr korrekte, gut [illegible] und plastisch abgerundete Leistung. Außer ihr trat Frl. Moser aus Brünn als Alice auf und gefiel durch anmuthige Erscheinung, frische Stimme und verständiges Spiel. Vor der Hand ist es noch unentschieden, welche von Beiden die Nachfolgerin von Frl. Stork werden soll. Das Repertoir ist in den letzten Wochen besser gewesen als sonst, obgleich die beiden Hauptereignisse: „Richard der III." und „Kabale und Liebe" nur zu Gunsten der Gäste einstudirt wurden. Aber auch in der Oper machte sich größere Regsamkeit bemerklich. Neu gegeben wurde das Lustspiel „Flattersucht", wobei sich Hr. Hiltl und Frl. Hoppé durch sprudelnde Laune auszeichneten. Zu Schiller's Geburtstag fand die Darstellung der „Braut von Messina" statt, bei welcher sich Fr. Otto-Thate als Isabella durch stylvolle Deklamation und würdige Haltung, Frl. v. Sell als Beatrice durch ergreifende Innerlichkeit und die HH. Schwerin und Ludwig als Cesar und Manuel durch maßvolle, vom besten Streben zeugende Darstellung hervorthaten. Im letzten Abonnement-Konzerte erregte Frl. Marie Krebs, die noch nicht vierzehnjährige Tochter des Dresdener Hofkapellmeisters, durch ihr Klavierspiel das lebhafteste Interesse. Das junge Mädchen zeigte neben großer technischer Vollendung bereits viel Klarheit der Auffassung und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.

Lokales.

O. Frl. Röckel's zweite Gastrolle war vorgestern die Polyxena in Albini's altem und veraltetem „Kunst und Natur." Vom Gretchen zur Polyxena ist ein gar gewaltiger Sprung; man sollte kaum glauben, daß er in vierundzwanzig Stunden ausführbar sei. Freilich hatte Frl. Röckel die Goethe'sche Höhe noch lange nicht erreicht, was ihr das Herabsteigen bedeutend erleichterte. Hier befand sich Frl. Röckel auf einem ihren künstlerischen Mitteln viel entsprechenderen Boden. Besonders zu loben ist ihr ungezwungenes Wesen, die Einfachheit und Anspruchslosigkeit ihres Spiels Trotzdem die Rolle sehr leicht dazu verleiten konnte, hielt sie sich fern von jeder Uebertreibung, Effekthascherei und Künstelei. Wie uns dünkt, dürfte jedoch die sentimentale Seite des naiven Faches dem Fräulein mehr zusagen als die heitere; wenigstens bot ihre Polyxena einige recht warme Töne, die gerade wegen ihrer schlichten Natürlichkeit recht angenehm berührten, während von echter Lustigkeit oder gar von Humor nichts bemerkbar wurde. Freilich ist es schwer dieser alten Scharteke noch einiges Leben einzuhauchen. Frl. Röckel ist in der Wahl ihrer Rollen nicht glücklich gewesen. Der Wahrheit gemäß müssen wir jedoch berichten, daß sie sich eines über Erwarten günstigen Erfolges zu erfreuen hatte. Sehr gut gab Fr. Greiner die sehr undankbare Aurora. Die übrigen Rollen sind bekanntlich ebenfalls trefflich besetzt. — Heute beschließt Frl. Röckel ihr Gastspiel als Käthchen von Heilbronn.

Die Neubesetzungen nehmen am Burgtheater ihren ungestörten Fortgang. Grillparzer's „Sappho" wird mit Frl. Woller, Hrn. Krastel und Hrn. Lewinsky neu in Scene gesetzt: leider findet die Vorstellung zuerst im Operntheater zu Mittag statt, wo sie zwischen Hochamt und Mittagessen, ohne Weihe und Begeisterung in aller Eile gehetzt werden wird. Bei der nächsten Aufführung des „Fiesko" übernimmt Hr. Sonnenthal die Titelrolle und Hr. Wagner den Verina. Mit Vergnügen sehen wir auch, daß das bei der unlängst stattgefundenen Neubesetzung des „Romeo" Versäumte, morgen nachgeholt wird: es übernehmen nämlich Fr. Koberwein die Rolle der Gräfin und Hr. Hartmann die des Benvoglio. Auch „Der Markt zu Ellerbrunn", mit seinem bisher mit Fichtner identifizirten Baron Jakob, kommt übermorgen an die Reihe.

Ueber die Geistinger-Laube-Burg-Angelegenheit ist wieder Alles still geworden. Die Einen halten die Sache für abgemacht, die Andern für rein aus der Luft gegriffen; die Einen sind entzückt, die Andern entrüstet; die Einen sind voller Hoffnung, die Andern voller Spott. Wir wissen nicht, was an der ganzen Sache Wahres ist, halten sie aber für sehr möglich und wahrscheinlich. Unter den gegenwärtig existirenden „Heldinnen" der großen deutschen Theaterwelt gibt es keinen würdigen Ersatz für Fr. Rettich, warum sollte also Hr. Laube nicht das bei Frl. Wolter von so großem Erfolg gekrönte „Experiment", wiederholen wollen? Frl. Geistinger hat viel für sich: die äußere Repräsentation, ein kräftig klangvolles Organ, schöne Bewegungen, und nach ihrer Helena zu schließen, gar kein Talent für das Komische und Parodistische.

Briefkasten der Redaktion. 18.—24. November: H. B. in Frankfurt a. M., v. Br. in Leipzig, W. K. in Mannheim, L. v. 9 und N hier, F. in Prag: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal

№ 48. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 2. December 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Mozartiana. IV. Von L. v. Sonnleithner — Musikalische Literatur (Bach, Astorga) — Theaterbericht aus Florenz — Mannheimer Theaterbriefe II. Von W. Kosska — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Frl. Röckel), Operntheater (Frl. Rabatinsky), Josefstadt („Die Universal-Erben"). — Wiener Konzertbericht (Carlotta Patti, Philharmoniker, Hellmesberger, Laub, Akademische Liedertafel). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Leipzig, Pest, Stuttgart, Troppau) — Lokales

Den Lesern und Freunden der „Recensionen"

haben wir die Mittheilung zu machen, daß die Eigenthümer und Leiter dieses Blattes, durch persönliche Beweggründe, namentlich durch ihre wiederholte längere Abwesenheit von Wien, an der ferneren Erfüllung ihrer Aufgabe verhindert, den Entschluß gefaßt haben, das von ihnen gegründete und seit nahezu zwölf Jahren fortgeführte Unternehmen aufzugeben. Demgemäß werden die „Recensionen" mit Ende dieses Jahres zu erscheinen aufhören.

Die Redaktion behält sich vor, in der letzten Nummer von ihren Mitarbeitern und Lesern, welche ihr so eifrige Beihilfe und freundliche Theilnahme zugewendet haben, Abschied zu nehmen und dabei noch einmal auf die Prinzipien hinzuweisen, welche sie von Anfang an bei ihrem Streben geleitet haben.

Die Redaktion der „Recensionen".

Mozartiana.

Von L. v. Sonnleithner.

IV.

Die Seenirung des „Don Giovanni" hat den Fachleuten schon viel Kopfbrechens verursacht, und allerlei sonderbare Vorschläge in zahlreichen Brochüren und Aufsätzen veranlaßt. Der Verfasser dieser Zeilen war von jeher der Meinung, daß vor Allem genau festzustellen sei, was der Dichter und Tonsetzer selbst gewollt und vorgeschrieben haben, und daß man daran so wenig als möglich markten und ändern solle. Der erste Punkt ist durch die Auffindung und Bekanntmachung der ursprünglichen Textbücher vollständig erreicht; der zweite Punkt läßt aber die Geister noch nicht ruhen, welche die Sache besser wissen wollen, als Da Ponte und Mozart.

Die „Don-Juan"-Sage, vor mehreren Jahrhunderten in Spanien entsprungen, hat sich von dort nach Frankreich und Italien, und zuletzt auch nach Deutschland verbreitet, und ist durch vielfache dramatische und musikalische, ernste und komische Behandlung in alle Schichten der europäischen Kulturvölker gedrungen. Insbesondere aber sind die Scenen, welche Da Ponte aus den verschiedenen früheren Bearbeitungen ausgewählt und in seinem Operntexte zusammengestellt hat, durch Mozart's Musik ein Gemeingut aller Musik- und Theaterfreunde geworden. Drei Generationen schon haben von den Jugendjahren an diesen „Don Juan" gehört, gesehen, gelesen und gespielt, und die Auffassung und Darstellung des Dichters ist uns so geläufig und zur Gewohnheit geworden, daß wir auch die nachweislichen Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten gerne übersehen und so gläubig hinnehmen, wie die Kinder die Christbescherung oder die Gaben des Sankt Nikolans. Das liegt ja eben im Wesen des Märchens und der Sage, daß sie mehr von der Phantasie als vom kalten Verstande getragen werden, und es ist kein dankenswerthes

Bemühen, das Horn des Hüon und die Flöte des Tamino einer Prüfung nach naturwissenschaftlichen Grundsätzen unterwerfen zu wollen. Wenn man schon das Walten einer Geister- (oder Gespenster-) Welt annimt, so lassen sich die Grenzen des Wahrscheinlichen nicht mehr genau bezeichnen, und die Unmöglichkeit fängt erst da an, wo ein wirklicher innerer Widerspruch vorhanden ist. Anders verhält es sich wohl mit den neben den übernatürlichen Ereignissen vorgehenden natürlichen Begebenheiten, wobei eben die gewöhnlichen Gesetze des Möglichen und Schicklichen ihre Geltung behalten. Wenn wir dies uf unseren „Don Giovanni" anwenden, so fällt es wohl vor Allem auf, daß Da Ponte die ganze Handlung nachweislich in dem engen Zeitraum von kaum vierundzwanzig Stunden vorgehen läßt. Da erscheint nun dem kritischen Blicke gar Manches höchst unwahrscheinlich und unschicklich, was da vor unsern Augen vorgeht. Während z. B. der Kommandeur noch nicht einmal begraben sein kann, spaziert seine Tochter mit ihrem Bräutigam auf der Straße herum, mengt sich in die Angelegenheiten der Donna Elvira und geht sogar maskirt auf den Ball des Don Juan. Don Ottavio dringt am Todestage ihres Vaters auf die baldige Vermählung und nennt sie grausam, weil sie noch zögert, sogleich einzuwilligen. Und dennoch sind wir an diesen Gang der Handlung von Kindesbeinen an so gewohnt, daß wir das Unschickliche solcher Vorgänge gar nicht mehr empfinden, ja daß wir uns in gewisser Art verletzt fühlen würden, wenn diese wirklichen Uebelstände durch eine merkliche Abänderung der Handlung beseitigt würden. Wesentliche Veränderungen in der Scenirung könnten wir daher in keinem Falle anrathen, und es dürfte nur von einer solchen Milderung die Rede sein, durch welche der gewohnte Gang des Drama's nicht gestört wird. So sollte z. B. die Scene des Quartetts im ersten Akt unmittelbar vor dem Hause der Donna Anna spielen; Don Ottavio kann sie etwa in die Kirche, und dann zurück bis zum Eingang ihrer Wohnung geleitet haben, wo ihre Diener sie erwarten und die Thüre öffnen müßten. So würde es erklärbar, daß Ottavio allein zurückbleibt und sein „Dalla sua pace" absingt, ohne die schreiendste Unhöflichkeit zu begehen. Der beim Abgange des Don Juan in dieser Scene gewöhnlich vorkommende Handkuß, eine nach den damaligen spanischen Sitten ganz undenkbare Frechheit, ist im Textbuche so wenig vorgeschrieben, als die Worte „reizendes Weib", welche manche deutsche Darsteller so albern sind, sich zu erlauben.

Ein besonderer Stein des Anstoßes ist aber den Bearbeitern das Reiterstandbild des Gouverneurs auf dem Kirchhofe. Wenn eine solche Statue, in Marmor ausgeführt, schon an sich — nicht leicht vorkommen dürfte, so ist es geradezu unmöglich, daß dieselbe schon am Todestage des Verstorbenen verfertigt und auf seinem Grabe aufgestellt sei. Es wurden daher verschiedene Auskunftsmittel gesucht, die Sache zu erklären. Einige sagten, die Statue müsse schon zur Lebenszeit des Gouverneurs, etwa zur Feier eines unter seinen Befehlen erfochtenen Sieges gesetzt worden sein; solche Ehrenzeichen stellt man aber nicht auf den Kirchhof! — Andere verwandeln den Kirchhof in eine Grabkapelle der Familie und die Reiterstatue in ein Standbild zu Fuß. Aber auch die Statue ohne Pferd konnte nicht binnen einigen Stunden geliefert werden, und eine Grabkapelle macht auf den Zuseher einen ganz anderen Eindruck, als der Friedhof mit seinem Mondscheinhimmel und den verschiedenen Denkmalen, wozu Da Ponte sogar mehrere statue equestri vorgeschrieben hat. Seit der ersten Aufführung sitzt der Gouverneur hoch zu Roß und blickt mit Verachtung auf den zu seinen Füßen blasphemirenden Frevler herab. — Dieses Bedenken scheint uns nun leicht aufzuklären, wenn man, ohne an der bisherigen Einrichtung dieser Scene etwas zu ändern, der Anschauung Raum gibt, daß die ganze Reiterstatue nicht wirklich existire, sondern nur ein gespenstisches Blendwerk sei. Ein solches ist gewiß die Person des steinernen Gouverneurs, welche spricht, mit dem Kopfe nickt, und später sogar als Gast zum Nachtessen des Don Juan erscheint. Ein solches ist gewiß die Inschrift: „Dell' empio, che mi trasse al passo estremo, qui attendo la vendetta". Solche Grabschriften sind in Wirklichkeit niemals üblich gewesen, und diese Worte sind daher auch nur eine gespenstische Sinnentäuschung, eine absichtliche Drohung und Warnung dem Mörder gegenüber. Was steht demnach im Wege, auch das Pferd, kurz das ganze Standbild mit allem Zugehör als ein bloßes Trugbild anzusehen, welches die übernatürlichen Mächte, deren Wirksamkeit hier jedenfalls vorausgesetzt wird, dem Don Juan und seinem Diener vorgaukeln, welche, überrascht von dem unerklärlichen Vorgange, keine Zeit haben, über das wirkliche Vorhandensein eines solchen Standbildes

nachzugrübeln? Dieſe Annahme ſcheint ſo naheliegend, daß es nur zu wundern iſt, daß ſie den bisherigen Kommentatoren entging; ſie löſt alle Bedenken bezüglich der Kirchhoffcene, und macht alle Aenderungen überflüßig. — Wenn man die ſonſtigen als bedenklich verſchrienen Momente des „Don Giovanni"-Textbuches eben ſo unbefangen betrachtet, ſo werden ſich wohl die meiſten Anſtände nicht weniger leicht löſen laſſen, und wir wiederholen nur die Warnung vor unnöthigen Abänderungen, indem wir im Namen des alten Da Ponte ſeinen Kritikern die Worte des Geiſtes zurufen:

„Ribaldo audace,
Lascia a' morti la pace!"

Muſikaliſche Literatur.

Kantaten von Sebaſtian Bach, im Klavier-Auszuge bearbeitet von Robert Franz. Neue Ausgabe. Erſte Serie. — Verlag von B. E. F. Leuckart in Breslau.

Stabat mater von Emanuel Aſtorga in erweiterter Inſtrumentation und mit Klavier-Auszug verſehen von Robert Franz. — Verlag von H. Kamradt in Halle.

v. Br. — Wir haben in den vorhergehenden Blättern ſo lange die Aufmerkſamkeit geneigter Leſer für den großen Tonmeiſter Sebaſtian Bach in Anſpruch genommen, daß wir uns gegenüber einer neuen Ausgabe der ſchönen, verdienſtvollen Bearbeitung Bach'ſcher Kantaten von Robert Franz, welche ſo ſehr geeignet ſind, die Kenntniß und den Genuß dieſer Meiſterwerke in weitere Kreiſe zu befördern, und von denen zur Zeit von der obigen Verlagshandlung die erſte, zehn Kantaten umfaſſende Serie publizirt worden iſt, wohl billiger Weiſe auf eine empfehlende Anzeige beſchränken müſſen.

Dagegen dürfen wir uns um ſo eher erlauben bei dem Stabat mater des Emanuel Aſtorga, welchem Robert Franz gleichfalls ſeinen liebevollen Fleiß zugewendet hat, einige Augenblicke zu verweilen. In der That, dieſe Liebe, dieſer Fleiß ſind nicht verſchwendet, denn es iſt ein gar herrliches, bewunderungswürdiges Werk, dieſes Stabat mater des in der Kunſtgeſchichte auch durch ſeine Lebensſchickſale berühmten, Emanuel Aſtorga zubenannten Meiſters.

Bekanntlich oder auch nicht bekanntlich war der Komponiſt der Sohn eines angeſehenen ſizilianiſchen Reichsbarons, der, in politiſche Kämpfe verwickelt und in denſelben unglücklich, zu Anfang des 18. Jahrhundertes in Neapel öffentlich hingerichtet wurde. Der Sohn, 1680 oder 1681 geboren — alſo ein Zeitgenoſſe Bach's und Händels — und die Mutter wurden verurtheilt, bei der Hinrichtung anweſend zu ſein. Die Mutter ſtarb vor Schmerz und Entſetzen. Welchen Eindruck ſo ſchreckliche Vorgänge auf den Sohn gemacht haben müſſen, kann man ermeſſen. Wohlwollende Freunde brachten ihn, der in ein dumpfes, ſtarres Hinbrüten verſunken war, nach dem ſpaniſchen Kloſter Aſtorga, wo er ſich einige Jahre aufhielt, während deren er von einem geſchickten Lehrer Unterricht in der Tonkunſt erhielt, für welche er ohne Zweifel urſprünglich begabt geweſen ſein wird, und dann ſeinen Familiennamen mit dem Namen dieſes Kloſters vertauſchte. Er ging von hier an den Hof des Herzogs von Parma, wo er in ähnliche Konflikte gerieth, wie deren von Taſſo berichtet werden. Nun führte er ein unruhiges Wanderleben, welches ihn nach vielen Hauptſtädten Europa's, nach Liſſabon und Madrid, nach Paris und London, auch nach Wien führte. Endlich ging er nach Prag, und man vermuthet, daß er in der Einſamkeit eines böhmiſchen Kloſters ſeine Lebenstage beſchloſſen habe.

Von den Arbeiten dieſes von den Sturmeswogen des Lebens ſo hart bedrängten Künſtlers, welche auf uns gekommen ſind, iſt die berühmteſte das vorliegende Stabat mater. Wir wollen ungeſcheut bekennen, daß uns daſſelbe bisher unbekannt geblieben war, daß wir alſo von der hohen Schönheit dieſes Werkes, welche ſeinen großen Ruf völlig rechtfertigt, um ſo angenehmer überraſcht waren. Daß es in den meiſten ſeiner Theile in ſtreng kontrapunktiſchem Style geſchrieben iſt, wird man dem Charakter der Epoche, wie der Kunſtgattung, der es angehört, gemäß von vorneherein nicht anders erwarten. Aber es iſt eine von dem lebendigſten Geiſte, von der wärmſten künſtleriſchen Empfindung durchdrungene Kontrapunktik, welche der Meiſter übt. Es würde ſchwer ſein, zu beſtimmen, welchem von den neun Sätzen, aus denen das Werk beſteht, der Preis gebührt, denn ſie wetteifern in der kunſtvollen Trefflichkeit der Arbeit. Zu den ſchönſten gehören aber vor allen die beiden erſten Sätze; der Chor: „stabat mater dolorosa" und das Terzett: „o quam tristis et afflicta". Das einzige Stück, von dem man etwa ſagen könnte, daß es ein wenig nach der Schule ſchmeckt, iſt das dritte,

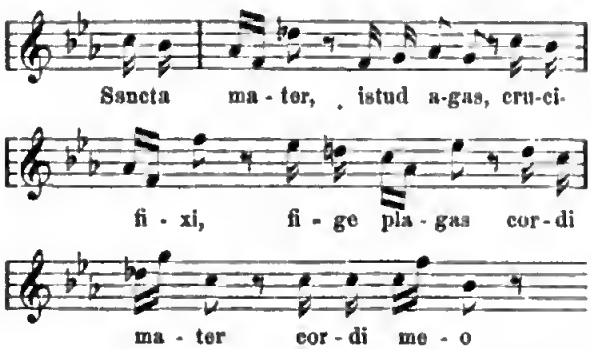
Digitized by Google

ein Doppelduett: „quis est homo, qui non fleret“, und doch enthält gerade dieſes wieder in der Stelle: „dum emisit spiritum“ einen wunderbar poetiſchen Zug. Sonſt wird man im Laufe dieſes Stückes, wie der ganzen Kompoſition überhaupt, zuweilen an unſeren Händel, niemals dagegen an Bach erinnert.

Durch kunſtvolle Arbeit ragt ohne Zweifel unter allen Sätzen der vierte, eine ganz meiſterhafte, mit bewunderungswürdiger Freiheit behandelte Chorfuge nach dem Texte: „Eja mater fons amoris“, hervor. Wie ausdrucksvoll das zweimalige Anhalten bei dem Worte: „fac“ (ut ardeat cor meum) erſt auf dem Es-, dann auf dem B-Dreiklang!

Sehr eigenthümlich und frei, mit ausnehmender Zartheit behandelt erſcheint das fünfte Stück, eine Sopran-Arie: „Sancta mater, istud agas“.

Wir theilen den Anfang der Melodie mit:

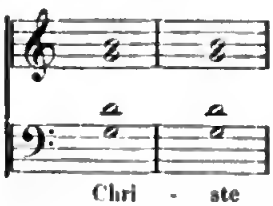


Das ganze, freilich kurze Stück hindurch behält der Komponiſt, gleichſam die hervorgepreßten Klagelaute eines beklemmten Herzens nachahmend, dieſe rhythmiſche Bewegung bei.

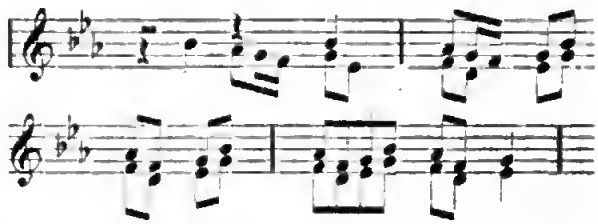
Wir begnügen uns damit, noch auf das letzte Stück „Christe, quum sit jam exire“, einen Chorſatz ausdrücklich hinzuweiſen, der durch die Lebendigkeit und Energie des Ausdruckes beſonders frappirt. Die erſten zwei Verſe:

Christe, quum sit jam exire,
Da per matrem me venire

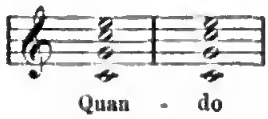
ſind, zehn Takte umfaſſend, als Adagio komponirt und ſetzt der Komponiſt — das Stück ſteht in C-moll — mit dem Dominant-Dreiklang ein:



Dann geht er mit dem Vers: „per matrem me venire ad palmam victoriae“ mit folgender Figur in Allegro über:



und ſchließt dieſe Epiſode auf dem erſten Takte mit dem Es-dur-Dreiklang. Nun folgt der Vers: „quando corpus morietur“. Da ſetzt der Komponiſt nach einer Fermate mit dem C-dur-Dreiklang (aber als Dominante von F-moll) ein:



und führt den Satz, analog dem Eingang, wieder ſechs Takte im Adagio fort, um dann im ſiebenten Takte mit dem Verſe: „ut animae donetur paradisi gloria“ wieder (in C-moll) das obige Allegro-Motiv aufzunehmen und es nun in lebendigſter Weiſe bis zum Schluße durchzuführen.

Die Kunſtwelt iſt Hrn. Robert Franz ſehr zu Dank verpflichtet, daß er dieſes bewundernswerthe Meiſterwerk durch die gediegene treffliche Bearbeitung der Gegenwart wieder näher gerückt hat. Er hat an die Stelle der Orgel, welche die Originalpartitur enthält und welche der Aufführung älterer Werke ſo oft hindernd im Wege ſteht, zwei Klarinette und Fagotte — mit Geſchick und Einſicht, ſo weit wir, mit der Originalpartitur unbekannt, urtheilen können — geſetzt und dem Ganzen einen der Praxis ebenfalls ſehr förderlichen Klavierauszug, ſo wie auch Vortrags- und Tempobezeichnungen beigefügt.

Digitized by Google

Theaterbericht aus Florenz.

Konservatismus in den italienischen Theaterverhältnissen. — Adelina Patti. — Eine Wienerin. — Stenterello. — Schauspiel.

7. Das theatralische und musikalische Florenz ist durch die provisorische Verlegung der Hauptstadt an die Ufer des Arno nicht im geringsten verändert, was freilich in der kurzen Zeit nicht gut möglich war, zeigt aber auch nicht die geringste Aussicht auf Veränderung. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit wieder einmal hieher gekommen, finde ich namentlich die Theaterverhältnisse durchaus im alten Geleise. Die Pergola ist dieselbe schwerfällige Opernmaschine wie früher, welche in dreimal-wöchentlichen Vorstellungen während einer mehrmonatlichen Stagione eine, höchstens zwei Opern mit denselben drei ersten Sängern vorführt; die sinnlose Angewöhnung, zwischen den Akten einer Oper ein ganzes, für sich bestehendes Ballet einzuschieben, besteht noch immer, wie es scheint, in ganz Italien; das Schauspiel wird noch immer durch Wandertruppen vertreten, welche allerdings durch das öftere Wiederholen derselben Stücke trefflich eingespielt sind, dagegen aber die Vortheile vermissen lassen, welche die Errichtung einer stehenden Bühne, namentlich im Mittelpunkte des Reiches, für die Pflege des klassischen, wie für die Erneuerung des modernen Repertoirs, namentlich aber für die Entwicklung der darstellenden Kräfte darböte. Noch immer gibt es ferner in Florenz neben der Pergola drei, vier andere Opernbühnen, welche ihr Publikum bei billigen Preisen mit allerlei, namentlich Buffo- und gemischten Vorstellungen unterhalten — und endlich: noch immer lebt der gute, alte Stenterello, der Vater oder Großvater unseres Münchener-Wiener Staberl, der privilegirte Spaßmacher, der, noch ganz als stehende unveränderliche Volksmaske, zumeist noch förmlich in der Art seines großen Ahnherrn Hanswurst die großen und kleinen Kinder, das Volk in des Wortes weitester Bedeutung, ungeheuer belustigt.

Trotz dieser geringen Fortschritte jedoch in den Gesammtverhältnissen dieser Stadt, habe ich manche Einzelnheit zu notiren, die einem reisenden Theaterfreund nicht anders als erfreulich, ja wahrhaft erquickend sein mußten.

Letzteres beziehe ich auf die unerwartete Freude, Adelina Patti hier wiedergefunden und wiedergehört zu haben. Die liebliche Erscheinung mit der jungfräulichen Lerchenstimme, der glanzsprühenden Koloratur, den schelmischen Mienen und der naiven Siegesgewißheit, welche jeden Unbefangenen so leicht, und, wenn auch schwerer, doch endlich auch den befangensten Pedanten bezaubern muß, — sie hat auch in Florenz — und dies war ihr erstes Debüt in Italien überhaupt — den Beifall gefunden, den ihr schönes Talent und ihr anmuthiges Naturell so sehr verdienen.

Frl. Patti singt hier im Teatro Pagliano, einem ziemlich großen, aber wie mir schien unakustischen Saale, wo sie auch mit einer ziemlich mittelmäßigen Umgebung vorlieb nehmen muß. Namentlich genügen Chor und Orchester, sowie die Darsteller kleiner Partien, nur sehr bescheidenen Ansprüchen. Bisher hat Frl. Patti nur die „Sonnambula" (4 Mal) gegeben, erst die fünfte Gastrolle bringt eine Veränderung, den „Barbiere". In erstgenannter Oper hatte sie zum mindesten in dem Tenoristen Corsi einen recht guten Partner, welcher mit nicht ausgiebiger, aber angenehmer und gut geschulter Stimme und feurigem Vortrag seine bekanntlich so überaus schwierige Partie befriedigend durchführte, vor dem Publikum aber keine Gnade fand. Das hiesige Publikum scheint mir überhaupt gegen manches Einzelne sehr streng, während es, wie überall, die traditionell eingewurzelten Gebrechen übersieht.

In der Pergola ist das Orchester und der Chor viel besser zusammengesetzt und sorgfältiger geleitet. Als erste, und, nach der ursprünglichen Intention, einzige Oper der Stagione d'Autumno gab man Meyerbeer's „Roberto il diavolo". Ich erwartete eine höchst mittelmäßige Aufführung, ward aber in manchem Punkte angenehm enttäuscht. Im ganzen ersten Akt war in der Gesammtvorstellung, wie in den Einzelleistungen, kein Mißton, Alles ging am Schnürchen. Die Ausstattung war anständig, die Tempi frisch, ohne zu hetzen, das Ensemble kräftig und mitunter frei nüancirt, die Darsteller des Robert und der Alice ausnehmend tüchtig. Bertram war mindestens nicht störend, manche Einzelnheit endlich weit besser scenirt als in Deutschland. So erschien Alice im Pilgerkleide (nicht wie bei uns bäurisch mit nackten Schultern und detto Armen); so blieb Raimbaut in Scene, während die Ritter Alicen hereinführen und Robert sie beschützt, und entfernte sich erst auf Alicens Bitte, da sie mit Robert allein bleiben will; so erschien Raimbaut auch vor der Prinzessin im zweiten Akt mit Alice; so war endlich manches die Handlung besser erklärende Recitativ, das bei uns gestrichen ist, hier beibehalten.

Dafür war freilich der zweite Akt förmlich ver-

ſtümmelt. Der Uſus nämlich, für eine Saiſon nur eine Primadonna zu engagiren, hatte die Direktion in die Lage gebracht, die eine der beiden Frauenpartien im „Robert“, die Prinzeſſin, mit einer Anfängerin zu beſetzen und dieſer dann die halbe Partie wegzuſtreichen. Dies war die Schattenſeite der Vorſtellung, es genügt, ihrer gedacht zu haben, und ich wende mich lieber den Vertretern der drei anderen Hauptrollen zu.

Bertram war Hr. Atry, ein Belgier, dem zwar ſowohl die Tiefe als die Höhe fehlte, um den materiellen Umfang ſeiner Partie zu beherrſchen, der aber durch kräftiges Einſetzen in der Mittellage, Sicherheit und Feuer das Fehlende ſo ziemlich erſetzte und namentlich ſeine Arie im dritten Akte ſchwungvoll ſang.

Einen ſo guten Robert, wie Hrn. Neri-Baraldi habe ich lange nicht gehört. Eine hübſche Theatergeſtalt, eine namentlich in der Mittellage ungemein ſympathiſche, helle, klare, leicht anſprechende Bruſtſtimme, Sicherheit der Aktion und eine gewiſſe ruhig-edle Wärme des Ausdruckes ſtempeln ihn zum richtigen Heldentenor, wenn ihm auch in der Höhe die Kraft fehlt, an einzelnen Stellen mit den bekannten „Druckern“ zu wirken.

Noch mehr überraſchte mich die Gattin des genannten Tenors als Alice, mit ihrer ebenſo weichen wie umfangreichen Stimme und ihrem durchaus ſtylvoll gehaltenen Vortrag. Man kennt die ſelten völlig überwundenen Schwierigkeiten dieſer von Vielen ſo geſchmacklos geſungenen Partie. Jeder Kundige wird mich hinlänglich verſtehen, wenn ich ſage, daß Fr. Neri-Baraldi ſowohl den Eingang der erſten Arie — das fatale „Geh, geh“ (gis-h, e-gis) wie überhaupt die ganze Arie, desgleichen die nicht minder heikliche „Normandie“ im dritten Akte mit vollkommener Leichtigkeit der Vokaliſation und mit geſchmackvollem Ausdruck zur ſchönſten Geltung brachte. Ich fühle mich zu dieſer ausdrücklichen Anerkennung um ſo mehr verpflichtet, als ich ſelbſt in dieſen Blättern dieſer Sängerin im Beginn ihrer Laufbahn mit eben nicht gelindem Urtheil begegnet bin. Fr. Neri-Baraldi, geb. Frieci, iſt nämlich niemand Anderes als die einſtige Schülerin des Wiener Konſervatoriums, reſpektive der Fr. Marcheſi, Frl. Fritſche. Hatte ſie einſt als junges Mädchen mit mehr Zuverſicht als Kunſtbildung im Koloraturfach begonnen, ſo hat ſie ſeither, das muß man ihr zugeſtehen, ſich außerordentlich vervollkommnet und zu einer ſehr achtenswerthen Kunſtſtufe emporgearbeitet.

Der „Roberto“ ſchien dem Florentiner Publikum übrigens nicht zu munden, bei den Wiederholungen war der Saal immer lerer, und ſo entſchloß ſich die Pergola zur Einſtudirung noch einer Oper, „Luerezia Borgia“, nach deren erſtem Akt ein neues Ballet in Scene ging.

Als Luerezia, Gennaro und Alfonſo waren weder Fr. Neri-Baraldi, noch ihr Gatte, noch Hr. Atry ſo günſtig geſtellt wie im „Robert“. Erſtere ſchien etwas indiſponirt, brachte indeß manche Nummer mit ſchönem Ausdruck und Wärme zur Geltung. Sie wird vom Publikum ſichtlich ausgezeichnet und ſelbſt mit rieſigen Bouquets bedacht. Hrn. Neri liegt der Gennaro etwas zu hoch; dieſer Umſtand beeinträchtigte einigermaßen die ſonſt tüchtige Leiſtung.

Das Ballet „Neda“ machte Fiasco, während die darin debütirende Tänzerin Boſchetti ziemlichen Beifall fand. Es iſt eine kräftige, namentlich in der Fußſpitzen-Bravour ſehr bewanderte Ballerina, welche auch mimiſches Talent beſitzt, dasſelbe jedoch am Schluß des Ballets zu einer etwas gar kraſſen Wahnſinnſcene mißbrauchte.

Die meiſten übrigen Bühnen, neben Pergola und Pagliano, bringen, wie ſchon bemerkt, ebenfalls Opernvorſtellungen. In Teatro dei Solleciti zu Borg'ognisanti ſingt der auch in Wien bekannte Buffo Fioravanti. Nur im Teatro di Piazza Vecchia und im Teatro Nicolini (ehemals Cocomero) iſt Schauſpiel. In erſterem ſpielt Stenterello die Hauptrolle, was jedoch nicht hindert, daß auch Tragödien, wie „Franceſca da Rimini“ zur Aufführung kommen. Im Teatro Nicolini ſpielte im Oktober eine franzöſiſche Wandergeſellſchaft unter der bekannten Firma der Direktion Meynadier. Seit November hat daſelbſt die Compagnia lombarda auf einige Zeit ihr Quartier aufgeſchlagen. Ich habe jedoch ſchon zu viel des Raumes hier in Anſpruch genommen, als daß ich nicht für diesmal meinen Bericht zu ſchließen mich verpflichtet fühlte, mit Rückſicht auf die Leſer, denen ich vielleicht ſchon zu viel „Italieniſches“ geboten habe.

Theaterbriefe aus Mannheim.

Von Wilhelm Koffka.

II.

Was das Opernſonal in ſeinen Einzelheiten anbelangt, ſo iſt das zunächſt der Beachtung ſich darbietende Fach der erſten dramatiſchen Sängerin durch Fr. Mi-

Digitized by Google

chaelis-Nimbs besetzt. Die Künstlerin, schon als Frl. Fischer, dann später als Fr. Fischer-Nimbs in der Opernwelt bekannt, seit vier Jahren Mitglied des Mannheimer Theaters, hat sich durch ihre Thätigkeit und warme Hingebung an ihre Kunst große Verdienste um das Repertoir erworben; sie füllt ihre Stellung in sehr würdiger Weise aus. In dem bereits mitgetheilten Repertoir der letzten drei Monate figurirt sie in folgenden Partien: Recha, Sextus, Tankred, Orpheus, Fides, Norma, Elisabeth, Leonore (in „Loreley"), Katharina Cornaro, Eglantine. Diese zehn Partien in zwei Monaten gesungen — im August war Fr. Michaelis-Nimbs noch beurlaubt — zeigen deutlich, wie groß das Feld der Künstlerin ist, das sie selbstverständlich nach Maßgabe der individuellen Begabung in einer Rolle mit mehr Stück kultivirt, als in den andern, das ihr aber stets wegen der vollen Hingebung an die Sache ehrenvollen Erfolge sichert. Neben ihr gleichfalls mit ungemeiner Verwendbarkeit und fast steter Präsenz — eine bei den meisten Sängerinnen, namentlich an den größeren Hofbühnen, ungekannte Eigenschaft — wirkt im Fach der Koloraturpartien und der Spieloper Frl. Rohn. Sie hatte in den genannten Opern folgende Partien durchzuführen: Undine, Effie (im „Brauer von Preston"), Elvira („Stumme"), Rose Friquet (im „Glöckchen des Eremiten"), Dinorah, Eudoxia („Jüdin"), Vitellia („Titus"), Isabella („Robert"), Amenaide, Eurydice, Bertha („Prophet"), Venus („Tannhäuser"), Königin der Nacht, Konstanze, Euryanthe ꝛc. Als jugendliche Sängerin ist seit einem Jahre Frl. Hentz hier engagirt, stimmlich sehr vortheilhaft begabt, strebsam und einfach, in der dramatischen Durchführung und Belebung der Partien aber durch ein wenig gefügiges Naturell häufig beeinträchtigt. Von ihren Partien dieser Zeit sind zu nennen: Rezia, Bertalda, („Undine"), Emmeline, Alice, Adalgisa, Regimentstochter, Pamina, Gabriele (im „Nachtlager"). Für Soubrettenpartien besitzt die Mannheimer Oper schon seit lange eine wahre Perle in Fr. Wlczek, die ebenso ihre Stimme konservirt hat, als sie in der Erscheinung auf der Bühne, die ihr in Partien, wie Papagena, Zerline ꝛc. so überaus zu Statten kommt, fast mit unverwüstlicher Gleichmäßigkeit dieselbe geblieben ist. Kleinere Altpartien singt Frl. Grimm, an welche sich ihrer bescheidenen Stellung nach, größere Ansprüche nicht machen lassen.

In dem männlichen Personal der Oper kommen naturgemäß zuerst die Tenore in Betracht, an deren Spitze für das Fach des Heldentenors Hr. Schlösser steht. Seit länger als zehn Jahren Mitglied der hiesigen Bühne, hat er sich insbesondere durch eine ungemeine Leistungsfähigkeit hervorvorgethan, welche die reiche Mannigfaltigkeit des Repertoirs und die stete Abwechslung wesentlich begünstigt hat. Es ist dies kein qualitatives, sondern nur ein quantitatives Verdienst, aber immerhin ein Verdienst, das Jeder, der den heutigen Stand der Tenorfrage kennt, zu würdigen wissen wird. Hüon, Hugo („Undine"), Masaniello, Eleazar, Titus, Robert, Johann („Prophet"), Sever, Tannhäuser, Belmonte, Adolar ꝛc. sind die hervorragenderen Partien, welche in dem mitgetheilten Verzeichniß auf Hrn. Schlösser entfallen. Für Spieltenorpartien ist Hr. Arnurius engagirt, für lyrische (Tonio, Tamino ꝛc.) Hr. Holdampf, zunächst nur, um eben die Stelle besetzt zu halten. Einer von diesen beiden wird wohl im nächsten Jahr die hiesige Bühne wieder verlassen, da vom nächsten Jahre an der Tenorist Hr. Frankl, zur Zeit in Hamburg, welcher im vorigen Juli hier nicht ohne Erfolg gastirte, in die hiesige Oper als Mitglied eintreten wird. Erste Baßpartien singt Hr. Becker, dessen sehr schöne und ausgiebige Stimmmittel ungleich mehr und nachhaltiger wirken würden, wenn sie immer an der gehörigen künstlerischen Ausbildung und der von der Individualität sich möglichst frei machenden dramatischen Charakteristik die gehörige Stütze fänden. Seine Thätigkeit und Verwendbarkeit sind ohne alle einschränkende Bedingungen anzuerkennen. Das Gleiche in letzterer Beziehung läßt sich von dem Sänger der Baritonpartien, Hrn. Stepan sagen, der seit mehr als zehn Jahren der hiesigen Bühne angehörend, tief und fest in das Repertoir hineingewachsen ist. Da sich mit den zunehmenden Jahren die Persönlichkeit des Hrn. Stepan den mehr lyrischen Partien seines Faches immer mehr entfremdet hat, so wurden schon mehrfach Versuche gemacht, dafür eine jugendliche Kraft dem Personal einzureihen, die indeß noch nie ganz erwünscht ausfielen. Jetzt ist ein junger Mann, Hr. Schlosser dafür da, der allerdings eine sehr schöne Stimme besitzt, klangvoll, weich und leicht ansprechend, indessen noch anhaltend bestrebt sein muß, den glücklichen Mitteln die nöthige künstlerische Fassung zu geben.

Es bleiben endlich von dem Personal der Oper noch zwei sehr tüchtige Kräfte und wesentliche Stützen des Repertoirs zu nennen: Hr. Ditt für Baßbuffo und Baßpartien, seit länger als zwanzig Jahren Mitglied des hiesigen Theaters und immer noch in vollster Kraft und Tüchtigkeit, einer der besten Van Bett's,

Digitized by Google

Bartolo's, Baculus ꝛc., welche der Schreiber dieſer Zeilen kennt, und Hr. Rocke in komiſchen Tenorpartien: Paul in der „Schweizerfamilie", Adam in „Dorfbarbier", Peter Iwanow in „Czaar und Zimmermann", z. B., ein Künſtler, der ſeines Gleichen ſucht.

Nimmt man zu dieſem Beſtand, der alle Fächer wohl beſetzt zeigt, freilich und ſelbſtverſtändlich an Begabung und Talent das eine mehr, das andere minder glücklich und daher im Reſultat die eine Aufführung in höherem, die andere in geringerem Grade befriedigend — nimmt man dazu eine ganz tüchtige Kapelle und als Leiter derſelben Vinzenz Lachner, den Dirigenten von bekanntem Verdienſt, weſentlich ähnlich dem, der — wie ihn Otto Jahn in ſeinem Mozart ſchildert — vor einem Jahrhundert an der Spitze des Mannheimer Orcheſters ſtand: ſo gibt ſich der Schluß von ſelbſt, daß dieſer Zweig der Kunſtanſtalt in einem ſehr befriedigenden Zuſtand ſich befindet. Alles ſtrebt zuſammen, den Kunſtzweck zu erfüllen, dem perſönlichen Trieb werden möglichſt wenig Konzeſſionen gemacht. Daher das Reſultat ein ſo muſterhaftes Repertoir, wie es als thatſächliche Grundlage dieſer Schilderungen benutzt werden konnte, eine Thätigkeitsentfaltung, von der man anderwärts, wie geſagt, gar keine Ahnung hat, die man in Berlin, in Stuttgart ꝛc. vielleicht für utopiſtiſch hält.

Daß unter ſolchen Umſtänden nicht allein das ganze vorhandene gute Repertoir gepflegt wird, ſondern auch die Novitäten und vor Allem die deutſchen die raſcheſte Beachtung finden, verſteht ſich bei ſolchen Tendenzen von ſelbſt. Abert's „König Enzio", Bruch's „Loreley" (hier zuerſt gegeben), Langert's „Sängers Fluch", Dorn's „Botenläufer von Pirna", alles Hervorbringungen der letzten Jahre, welche auf dem hieſigen Opernverzeichniß figuriren, ſind dafür die ſprechenden Beweiſe.

Dieſe Daten über die Oper Mannheim's und ihren Perſonalbeſtand ſollen nicht geſchloſſen werden, ohne noch einer Kunſtſängerin zu gedenken, welche aus der hieſigen Stadt hervorgegangen, vor Kurzem ihren erſten theatraliſchen Verſuch machte und ein ſo außergewöhnliches Talent dabei an den Tag legte, daß es vielleicht in nicht zu ferner Zeit die Beachtung der weiteſten Kreiſen auf ſich ziehen wird. Frl. Wlczek, die Tochter des beliebten Opermitgliedes Fr. Wlczek, in Wien bei Profeſſor Wolff gebildet, debütirte als Amina in der „Nachtwandlerin" mit dem entſchiedenſten Erfolg, worunter nicht ſowohl die Auszeichnungen an Applauſen und Hervorrufen (an ſich von ſehr prekärem Werth), als vielmehr die Bethätigung einer ſeltenen Begabung und der Fähigkeit, ſie auf der Bühne geltend zu machen, verſtanden ſein ſollen. Eine perlende Koloratur, eine wenn auch im Ton nicht volle, doch an Klang angenehme und wirkſame Stimme, ein leichtes Erfaſſen der höchſten Töne, welche immer voller Reiz bleiben, Feinheit, Geſchmack und Innigkeit, dabei eine frappante Technik, Sicherheit und Reinheit der Intonation, zudem eine zarte, intereſſante, ſchmiegſame Perſönlichkeit, kurz Erſcheinung, Stimme, Spiel zu harmoniſchem Ganzen ſich einend — ſo präſentirte ſich die junge Sängerin, welche nur geſchickt placirt zu werden braucht, um zur vollen Entwickelung der in ihr liegenden Keime zu gelangen. Ein Hoftheater, das ſie im Anfang ſchonend und als Spezialität für die jugendlich kolorirten Geſangspartien wie Roſine im „Barbier", Prinzeſſin im „Johann von Paris" ꝛc. verwenden würde, könnte an ihr eine Erwerbung machen, die ihm ſicher zur Zier und zum Nutzen gereichte.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

23.—29. November: „Kunſt und Natur". — „Pietra" — „Das Käthchen von Heilbronn". — „Romeo und Julie". — „Am Tage von Oudenarde" und „Entweder — Oder!" — „Wallenſtein's Lager" und „Erziehungs-Reſultate". — „Werner". — Frl. Röckel, Käthchen und Margarethe Weſtern als Gaſt.

O. Ein eigenthümlich ſchweres Verhängniß waltet heuer über dem Burgtheater. Zu all den bereits vorhandenen Störungen kommt jetzt noch eine neue hinzu, und wahrlich keine geringe. Hr. Sonnenthal hatte nach der Vorſtellung am 23. November das Unglück, ein Bein zu brechen. Wenn man bedenkt, daß dieſer allgemein beliebte, fleißige Künſtler eine der Hauptſtützen des Repertoirs bildet, ſo wird man ſich leicht denken, wie ſeine vielleicht mehrmonatliche Unthätigkeit das ganze ſo gut geordnete Räderwerk aus dem Geleiſe bringen muß. Es gehört wahrlich die ganze Energie und die tüchtige praktiſche Erfahrung des Direktors Laube, ſowie der unverdroſſene Fleiß und die ununterbrochene Thätigkeit des ganzen Perſonales dazu, um unter ſo überaus ſchwierigen Verhältniſſen den ſchwankenden Theſpiskarren ſcheinbar ungeſtört fortführen zu können.

Indeſſen hat Frl. Röckel zu den urſprünglich beſtimmten drei Rollen noch eine vierte zugegeben und als Margarethe Weſtern in „Erziehungs-Reſultate“ Abſchied genommen; wahrſcheinlich, um bald als engagirtes Mitglied wiederzukommen. Wir haben dieſem letzten Auftreten nicht beigewohnt, können alſo nicht darüber berichten. Als Käthchen zeigten ſich Frl. Röckel's große Vorzüge wieder im beſten Lichte. Man kann der Uebertreibung nach jeder Richtung hin, der Affektation, dem äußerlichen Effekt nicht ſorgfältiger aus dem Wege gehen. Innigkeit und Wärme läßt ſich auch nicht abſprechen. In techniſcher Beziehung iſt die deutliche und ſehr reine Ausſprache, welcher nur in ſeltenen Momenten des Affektes ein leiſer orientaliſcher Nachklang vorgeworfen werden könnte, beſonders zu loben, ſowie auch die ſorgfältige Ausbildung der Mimik; weniger befriedigend iſt die Geſtikulation; die ganze Perſönlichkeit hat etwas Angenehmes, Einnehmendes. Trotz aller dieſer großen Vorzüge, denen wir eigentlich gar keine poſitiven Mängel entgegen halten können, waren wir doch von den Leiſtungen der geſchätzten Gaſtin nie ganz befriedigt. Es fehlt ihnen jenes gewiſſe Etwas, jener letzte Drucker, der dem Bilde den Stempel des Beſonderen, des Hervorragenden aufdrückt. Wir ſprechen übrigens hier nur unſere individuelle Meinung aus: das Publikum wenigſtens ſchien anderer Anſicht, denn Frl. Röckel hatte einen Erfolg, den wir ihr von Herzen gönnen, den wir uns aber nicht recht erklären können. Ungeachtet dieſes großen Erfolges verbleiben wir aber bei unſerer neulich ausgeſprochenen Anſicht, daß die Wahl der Gaſtrollen eine verfehlte war: verfehlt im Intereſſe der Direktion, wie der Künſtlerin. In „Fauſt“ hat Frl. Röckel nur bewieſen, daß ſie kein Gretchen iſt, nach einem Käthchen tragen wir überhaupt kein Verlangen, und für Rollen wie Polyxena und Margarethe Weſtern beſitzen wir in Frl. Kratz eine entſprechende Repräſentantin. Was uns Noth thut, iſt eine naive Liebhaberin für das feine, elegante Konverſationsſtück. Warum hat Frl. Röckel nicht wenigſtens eine derartige Rolle gegeben? Z. B. in „Lady Tartüffe“, „Feuer in der Mädchenſchule“, „Graf Hiob“, „Damenkrieg“ u. A. m. Weiß jetzt die Direktion, weiß das Publikum, ob Frl. Röckel in ſolchen Rollen genügen wird? Wenn ſie nun in Folge der in anderer Sphäre errungenen großen Erfolge in das Engagement tritt, und das Fach, für welche man ſie benöthigt, nicht auszufüllen vermag, wie bitter wird dann die gegenſeitige Enttäuſchung ſein. Durch ein praktiſcheres Vorgehen würde man ſich einer ſolchen nicht ausſetzen. Tritt ſie nicht ein, um ſo beſſer, aber es iſt dann purer Zufall.

— —

Operntheater.

9.—29. November: „Flick und Flock“ (6 Mal). — „Die weiße Frau“. — „Lucia von Lammermoor“. — „Lohengrin“. — „Die Hugenotten“ (2 Mal). — „Fidelio“. — „Die Jüdin“. — „Der fliegende Holländer“. — „Margarethe“. — „Wilhelm Tell“. — „Robert der Teufel“. — „Don Juan“. — „Der Troubadour“. — „Die Hochzeit des Figaro“. — Frl. Rabatinsky vom National-Theater in Peſt als Gaſt.

Φ. Das Operntheater ſitzt ſchon wieder tief im Pech, im alten Koloratur-Pech. Kaum glaubte ſich die Direktion durch die dauernde Aquiſition des Frl. v. Murska dagegen geſichert, ſo bringt ihr dieſe Sängerin ein ärztliches Zeugniß, laut welchem ſie unter den gegenwärtigen klimatiſchen Verhältniſſen nicht mehr zu ſingen vermag. Ob Frl. v. Murska überhaupt einer öfteren Luftveränderung bedarf, um ungeſtört ſingen zu können, ob ihr das Wiener Klima im Allgemeinen ſchädlich iſt, oder ob ſie nur die Kanzleiluft der Kärnthnerſtraße nicht vertragen kann, darüber ſind die Anſichten divergirend; ebenſo wenig weiß man, ob ihr gegenwärtiger Rücktritt ein zeitweiliger, oder ein definitiver iſt. Daß Frl. v. Murska ſchwächlicher Konſtitution iſt, unterliegt übrigens keinem Zweifel: um ſo mehr aber mußte es befremden, daß die Direktion ſie zwei ſo anſtrengende Partien wie in der „Entführung“ und im „Nordſtern“ neu ſtudiren ließ, um dann die erſte Oper nur 2 Mal und die andere gar nicht zu geben. Dies gehört wohl mit zu der praktiſchen Repertoir-Eintheilung unſerer Opernbühne.

Indeſſen hat die Hetzjagd nach einer Koloratur-Sängerin wieder begonnen, und Frl. Rabatinsky vom Peſter Nationaltheater war das erſte Opfer. Noch ſehr jung, kaum zwei Jahre bei der Bühne, iſt Frl. Rabatinsky jetzt noch ganz Anfängerin, aber allerdigs eine viel verſprechende. Die Stimme, ein ausgeſprochener Sopran, iſt nicht groß, aber von ganz beſonderer Intenſität, hauptſächlich in der höheren Lage, in welcher ſich die Sängerin mit großer Leichtigkeit bewegt. Die Intonation iſt tadellos; die Koloratur, nicht nach moderner Manier bloß gefäuſelt, ſondern mit voller Stimme ausgeführt, iſt größtentheils techniſch korrekt, zuweilen ſogar in überraſchender Weiſe, hat aber etwas Rohes an ſich, welches den Mangel ſeinerer Ausbildung bekundet. Gänzlich

Digitized by Google

mißlungen ſind die ſchüchternen Trillerverſuche. Unarten im Anſatz, in der Vokaliſation, im Vortrag haben wir nicht bemerkt. Was fehlt, iſt die letzte Ausbildung: wäre dieſe hier zu erlangen, könnte Frl. Rabatinsky ſehr bald eine vortreffliche Sängerin werden. Störend wirkt ein Sprachfehler bei den Ziſchlauten, wie bei unſerm Schmid. Im Spiel iſt das Fräulein über den guten Willen noch nicht hinausgekommen. Beim erſten Auftreten muß auch die große Befangenheit mit in Anſchlag gebracht werden, die noch dadurch erhöht wurde, daß Frl. Rabatinsky in einer andern Sprache als gewöhnlich ſingen mußte, und daß die Direktion, um es ihr noch ſchwerer zu machen, mit ſeltenem Takte ſie als Iſabella in „Robert“ zum erſten Mal auftreten ließ, eine Partie, die ſie noch nie geſungen hatte, und in welcher die eben ſo triviale als undankbare Stelle im Finale des zweiten Aktes ſchon mancher routinirten Sängerin den Hals gebrochen hat. Um ſo höher iſt die freundliche Aufnahme, die Frl. Rabatinsky zu Theil wurde, anzuſchlagen. Ihre zweite Gaſtrolle war die Königin in den „Hugenotten“, die wir aber nicht gehört.

Hr. Kreutzer ſang den Raimbaut in entſprechender Weiſe. Zum Beweis ſeiner wiedergefundenen Stimme gab er ein Wachtel-C zum Beſten; etwas mehr Klang und Friſche in der Mittellage wäre dem Sänger von größerem Nutzen. Was das Wiederengagement eines jugendlichen Tenors, wie Hr. Kreutzer iſt, bezwecken ſoll, da wir bereits einen ſolchen an Hrn. Erl beſitzen, können wir uns nicht erklären. — Hr. Ferenczy iſt jetzt viel ſicherer, ſeine Stimme iſt wirklich ſchön, und Manches gelingt erſtaunlich gut. Fleiß und redliches Streben ſcheinen vorhanden, da läßt ſich für die Zukunft noch manches Gute erwarten. — Hr. Rokitansky war wieder der zahmſte und farbloſeſte Teufel, den man ſich nur denken kann; er hatte ſich auch in dieſer ſchönen und dankbaren Partie, trotz ſeiner großen Stimm-Mittel nicht eines Beifallszeichens zu erfreuen. An innerer Kälte iſt ihm Fr. Kainz-Prauſe ebenbürtig; auch hier iſt die Stimme ſchön, leider aber gebietet die Sängerin nur mit Hilfe großer Anſtrengung über die höhere Lage. — Die Ausſtattung und Scenirung des „Robert“ ließe ſich in gleicher Erbärmlichkeit kaum ein Publikum in Kaſchau oder Budweis gefallen.

Joſefſtadt.

Den 25. November zum erſten Male: „Die Univerſalerben“. Lebensbild mit Geſang und Tanz in 3 Akten, von Th. Flamm. Muſik von J. Brandt. Tänze von Opfermann.

G. Wenn dieſe jüngſte Novität ihre unmittelbare Vorgängerin auch nicht in dem arithmetiſchen Verhältniſſe überragt, welches durch den materiellen Inhalt ihrer Titelwörter ausgedrückt iſt, ſo hat doch Hr. Flamm wenigſtens ein Stück geliefert, das geeignet iſt, das Publikum der Joſefſtadt eine Zeit lang zu unterhalten, ohne daß es zu dem Vorwurfe herausforderte, dieſen Zweck durch Mittel zu erreichen, die bei den Haaren herbeigezogen ſind. Allerdings können „die Univerſalerben“ ihre Abſtammung von älteren Werken nicht verleugnen. Ihr Urahne iſt Raimund's „Verſchwender“. Die rettende Fee hat ſich in eine — Promeſſe verwandelt, um mit dem Zeitgeiſt Schritt zu halten. In gleicher Weiſe ſind die einzelnen Szenen und Motive, durch welche ſich die Handlung fortbewegt, dem älteren Inhalte der Theater-Archive entnommen, beſonders ſpielen alte Käſten eine große Rolle, da ohne ſie das Stück entweder nicht anfangen, oder nicht aufhören könnte. Allein der Autor hat ſich wenigſtens die Mühe gegeben, dieſes alte Material, das er benützte, mit einiger Umſicht zu ordnen und mit neuem Lacküberzug aufzuputzen, ſo daß es ſich immerhin anſtändig präſentirt. Nicht zu überſehen iſt, daß eine recht ſtattliche Anzahl mitunter ſehr netter Witze dem Ganzen ein angenehmes Relief gibt.

Nicht ganz kann man dies Letztre von der Darſtellung ſagen. Hr. Fürſt ſelbſt ſchien lange nicht ſo animirt, wie wir ihn zu ſehen gewohnt ſind. Hr. Atsdorf hat die gute Meinung, die er uns bei ſeinem erſten Auftreten eingeflößt, nicht beſtätigt. Seine Mimik und Geſtikulation war ſo unangenehm ſtereotyp, wie ſeine Deklamation eintönig. Dagegen gehört ein großer Antheil an dem Erfolge des Stückes Hrn. Schönau, der viel Laune entwickelte und beſonders ein Kouplet ſehr wirkſam vortrug. Nur möchten wir ihm rathen, daß Schnellreden mit mehr Maß und Umſicht zu handhaben. Auf alle Fälle und Szenen kann es doch nicht paſſen, und manche ganz hübſche Nuance, ja ſelbſt mancher gute Witz geht in dem Sturm eines ſolchen Rede-Pelotonfeuers unter. Ihm zunächſt wäre der Autor ſelbſt zu erwähnen. In Hrn. Meyer lernten wir einen für dieſe Bühne ganz entſprechenden Charakterdarſteller kennen. Etwas weniger Mephiſta hätte übrigens nichts ſchaden können. Sonſt haben wir noch die Damen Brandt Renner und Vizenza lobend zu nennen.

Digitized by Google

Wiener Konzertbericht.

Am 16. November: Quartett Laub II. — Am 18. Liedertafel des akademiſchen Geſangvereins. — Am 19. Philharmoniker II. — Am 26. Quartett Hellmesberger II. — Am 28. Patti-Konzert I. — Am 29. Quartett Laub III.

K. J. Das muſikaliſche Ereigniß der letzten Wochen war das erſte Patti-Konzert. Es iſt bereits über das ganze Unternehmen, ſowie ſpeziell über die berühmte Sängerin, in und außer den „Recenſionen“ ſo viel geſchrieben worden, daß wir uns mit unſerm Bericht in nicht geringer Verlegenheit befinden. Unſerer Beurtheilung noch eine neue Seite abgewinnen zu wollen, müſſen wir von vornherein aufgeben, und eine Wiederholung des von dem Einen oder Andern bereits Geſagten würde unſern Leſern wenig Intereſſe bieten. Damit es jedoch nicht den Anſchein habe, als wollten wir in einer Angelegenheit, welche die ganze Muſik-Kritik ſo ſehr in Aufregung verſetzt hat, wo Lob und Tadel mit einer ſolchen Leidenſchaftlichkeit geſpendet wurden, wo die Einen vergöttern, die Andern verdammen, mit unſerer perſönlichen Anſicht hinter dem Berge halten, ſo erklären wir uns mit dem von unſern hochgeſchätzten Berliner Korreſpondenten Hrn. Otto Gumprecht in ſeinem letzten Muſik-Bericht (Nr. 45, S. 711) dem Ullmann'ſchen Unternehmen gegenüber eingenommenen Standpunkt vollkommen einverſtanden. Auch ſeiner Beurtheilung der Carlotta Patti wüßten wir kaum etwas hinzuzufügen, wenigſtens jetzt noch nicht, nach erſt einmaligem Anhören der Künſtlerin. Die erſte Nummer, die Arie aus „Linda“, hat uns, wir geſtehen es offen, geradezu entzückt: die Leichtigkeit, mit welcher ſich die Stimme in den höchſten Regionen bewegt, die Reinheit und der ſilberhelle einſchmeichelnde Klang auch der höchſten Töne, die perlende Koloratur, der vogelartige Triller, der geſchmackvolle Vortrag, dies Alles war ſo überraſchend, daß wir hingeriſſen wurden. Die Wirkung der beiden folgenden Pieceu war eine viel geringere: es fehlte die Ueberraſchung und wir gewannen wieder die nöthige Ruhe, um ernſter und unbefangener zu prüfen. Beim Anhören der Schatten-Arie aus „Dinorah“ mag uns wohl auch die Erinnerung an dem Vortrag derſelben durch Adelina Patti ſtörend in den Weg getreten ſein; vermißten wir doch hier bei aller Vollendnng der Technik die dort Alles belebende und erwärmende Seele. Die dritte Nummer, „Der Karneval von Venedig“, iſt doch ein gar zu monotomes, und bei aller Bravour zu barokkes Geſangsſtück, um recht erfreuen zu können. Das Publikum dürfte im Allgemeinen ſo ziemlich dieſelben Eindrücke wie wir empfangen haben, wenigſtens war der Applaus nur nach der erſten Nummer ein wirklich ſpontaner und enthuſiaſtiſcher. Sehr zweckmäßig war am Schluß die Zugabe, das Lachkouplet aus „Manon Lescaut“, welches Auber für Marie Cabel geſchrieben hat. Man kann ſich den Vortrag dieſer muſikaliſchen Spielerei nicht natürlicher, anmuthiger und techniſch vollendeter denken, und ſo wurde der bereits im Sinken begriffene Erfolg wieder auf den höchſten Punkt gehoben und auch für die folgenden Konzerte geſichert.

Aus dem Frl. Patti unterſtützenden Inſtrumental-Kleeblatt war uns der Celliſt Piatti beſonders intereſſant, denn an trefflichen Violinſpielern fehlt es uns nie, während die guten Celliſten hier von jeher zu den Seltenheiten gehören, und überhaupt ſehr ſchütter angebaut ſind. Hr. Piatti war bereits vor Jahren in Wien, doch hörten wir ihn jetzt zum erſten Mal. Sein Ton iſt voll, ſchön, männlich und hat nichts von jenem kindiſchen und näſelnden Beigeſchmack, dem man ſo häufig begegnet. Desgleichen iſt der Vortrag edel und warm ohne jede Ziererei und ſüßliche Sentimentalität; auch die Technik des Hrn. Piatti iſt eine vollkommen ausgebildete: die ſchwierigſten Paſſagen und Doppelgriffe waren von untadelhafter Reinheit. In Hrn. Vieuxtemps begrüßte das Publikum einen alten lieben Bekannten. Wenn wir ſagen, daß er noch ganz derſelbe geblieben iſt, ſo glauben wir uns jedes weiteren Lobes enthoben. Ueber Hrn. Jaell wurden während ſeiner letzten Anweſenheit eingehende Beſprechungen gebracht, denen wir auch jetzt nichts Neues hinzuzufügen wußten: er nimmt gewiß unter den Virtuoſen für elegante Salonmuſik einen erſten Platz ein.

Schließlich müſſen wir noch dem Unternehmer Hrn. Ullmann für das treffliche Arrangement des Ganzen unſere vollſte Anerkennung ausſprechen. Man denke ſich einen Saal, der zu derartigen Konzerten noch nie benützt wurde, folglich in dieſer Beziehung dem Publikum fremd war, hiezu lauter fremde Billeteure, und doch bei nahezu zwei Tauſend numerirten Sitzplätzen nicht die geringſte Unordnung, Störung, Unſicherheit. Da ſollten ſich unſere einheimiſchen Konzertarrangeurs, die es ſeit einem halben Jahrhundert im Redoutenſaal noch zu keiner Ordnung gebracht haben, ein Beiſpiel nehmen. Auch das Befeſtigen der Stühle, ſowie die Garderobe-Einrichtung wäre für unſere Redoutenſaal-Konzerte ſehr zu empfehlen. Praktiſcher Sinn, Geſchäftsgeiſt und energiſche Thatkraft iſt eben nicht un-

Digitized by Google

sere starke Seite. Das Einzige, um was wir Hrn. Ullmann noch bitten möchten, wäre für eine bessere Ventilation des Saales Sorge zu tragen, denn die Hitze war eine unerträgliche. Daß das erste Konzert überfüllt war, daß man durch die riesenhaften Krinolinen der eleganten Welt auf den sehr engen Sitzen bedeutend inkammodirt wurde, und daß voraussichtlich auch bei den übrigen Konzerten der Zuspruch aus allen Schichten der Gesellschaft ein gleich großer bleiben wird, versteht sich von selbst.

In dem zweiten philharmonischen Konzerte hatte Frl. Kolar einen Erfolg, wie vielleicht im Operntheater noch keine Klavierspielerin vor ihr einen errungen. Das Mendelssohn'sche G-moll-Konzert kann allerdings mit einem größeren Aufwande von Kraft, Leidenschaft und Energie vorgetragen worden, allein korrekter, zarter, anmuthiger wohl nicht, als wir es diesmal hörten. Frl. Kolar vereinigt mit der strengsten musikalischen Gewissenhaftigkeit in Bezug auf Rhythmus, Takt und Betonung eine vorzügliche Technik, eine verständnißvolle Auffassung und ein echtes jeder Süßlichkeit und Affektation baares Gefühl. Rechnet man hinzu, daß das betreffende Konzert vielleicht die brillanteste und dankbarste aller derartigen Kompositionen ist, so ist der große Erfolg der liebenswürdigen Künstlerin vollkommen gerechtfertigt. — Die große Beethoven'sche Ouvertüre op. 124 wurde in untadelhafter Weise gespielt. Die zu „Fierabras" von Schubert hätte wohl durch ein bedeutenderes Werk ersetzt werden können. Den Schluß bildete Schumann's D-moll-Symphonie.

Das Hellmesberger'sche Quartett brachte ein Bach'sches Konzert für Klavier, Violin und Flöte, dessen erster Satz überaus jugendlich frisch und anmuthig lieblich ist. Die HH. Epstein, Hellmesberger und Doppler spielten es vortrefflich. — Das Schubert-Quintett erfreute wieder durch seine wunderbar schönen musikalischen Gedanken. Den Anfang machte Beethaven's Quartett F-dur op. 18. Das Zusammenspiel war diesmal nicht so vorzüglich wie sonst, wozu wahl hauptsächlich eine Indisposition des Primarius Schuld trug.

Ueber Laub's zweite Quartett-Produktion ist nichts Spezielles zu bemerken, als daß das als neu angesetzte Volkmann'sche Quartett bereits von Hellmesberger gebracht wurde. In der dritten Produktion hörten wir abermals einen neuen Pianisten Hrn. Smietanski, welcher eine Rubinstein'sche Sonate sehr korrekt, mit vieler Kraft und Energie, aber ohne tiefere Auffassung spielte.

Bei der akademischen Liedertafel erwies sich neuerdings Hr. Weinwurm als trefflicher Chormeister. Den meisten Beifall fand abermals Engelberg's humoristischer „Doktor Hein", welcher statt einer neuen, aber unbegreiflicher Weise von der Zensur verbotenen Komposition, „Der Landtag" betitelt, zur Aufführung kam.

Korrespondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. („Anna von Oesterreich". „Afrikanerin". Vorstadt-Navitäten.) Als dritte Neueinstudirung erschien im k. Schauspiel das im Jahre 1846 zum 1. Male gegebene fünfaktige Intriguenstück „Anna von Oesterreich". Diese einst jugendlichen Dumas-Birch-Pfeiffer'schen „Drei Musketiere" hat bereits die Zeit als Invaliden zurückgestellt. Es ist von ihnen nichts weiter als eine romantische Erinnerung übrig geblieben, und diese hätte man durch eine unzeitige Auffrischung nicht trüben lassen sollen. Auch die Darstellungskräfte, mit denen dies ziemlich bühnenwirksame Stück vor die Lampen galvanisirt wurde, besaßen leider nicht die schauspielerische Geschicklichkeit, uns die Unzulänglichkeit einer antiquirten Birch-Pfeiffer'schen Arbeit vergessen zu machen. Frl. Erhartt (Anna von Oesterreich) agirte mit einem gewissen Aufwand von äußerlicher Leidenschaftlichkeit; Auffassung und Durchführung charakterisirten mehr die Rolle einer übertrieben empfindsamen Kammerdame, als die einer Königin. Unsere Hoffnungen, die wir auf Frl. Erhartt setzten, beginnen merklich zu schwinden. Hr. Karlawa wußte seinem Ludwig XIII. einen Schimmer von Hoheit zu verleihen, der anmuthig auf dessen Launen und Schwächen herabfiel. Hr. Dahn (d'Artagnan) zeigte Bildung und guten Willen. Hrn. Kaiser's „Richelieu" ging recht verständig über die Bühne; freilich hätte Hr. Dessoir diesem Charakter mehr inneres Leben einzuhauchen verstanden, da dessen Talent und Mittel für dergleichen Partien zur Zeit nach am vollständigsten ausreichen. Ueber die übrigen Mitspielenden falle bereitwillig der Mantel der Liebe und möge niemand ihnen das erhebende Bewußtsein, das in einem trefflich eingerichteten Beifall und Hervorruf liegt, verkümmern. Nachdem in der königl. Oper Frl. v. Pöllnitz sich noch an Donizetti's Lukrezia und Mozart's Gräfin ziemlich unzulänglich in Spiel und Gesang versucht hatte, kam den 18. November zum ersten Male Meyerbeer's lang ersehntes Werk: „Die Afrikanerin" zur Darstellung. Die Aufnahme der Oper war am ersten Abend höchst glänzend, obgleich selbe des Komponisten Ruhm nicht leicht erhöhen dürfte. Das erste Finale, die Lieder und Romanzen von Selika, Ines, Nelusko und Vasko, das Duett zwischen Vasko und Selika im vierten Akt, die Einleitung für Selika unter dem Tod aushauchenden

Manzanillobaum, da Capa verlangt, bilden echte Muſikſtücke des Meyerbeer'ſchen Genius. Die Damen Lucca (Selika), Harriers (Ines), die HH. Wachtel (Vasko), Betz (Nelusko), auch die übrigen Sänger und der Chor ſangen und ſpielten mit wärmſter Hingebung und ſuchten den oft ſehr ſchwierigen Aufgaben gerecht zu werden. Hr. Kapellmeiſter Dorn dirigirte mit gewohnter Sicherheit. Ausſtattung und Inſcenirung waren prachtvoll und verſtändig. Mit der „Afrikanerin" ſcheint die königl. Intendanz ihren beſten Trumpf für die laufende Saiſon ausgeſpielt zu haben, doch man wolle unſerm etwas unbeſcheidenen Wunſch nicht zürnen, wenn wir trotz alledem noch um einige wenige künſtleriſche Sonnenblicke für die Zukunft petitionairen. Am 19. ſtellte man im königl. Konzertſaale Meyerbeer's Büſte auf, zu deſſen Gedächtniß der Schiller-Marſch, dann ein Protog. das Quartett der Herolde aus „Robert" mit bezüglichem Text und die Ouvertüre zu „Struenſee" ausgeführt wurden. Die nächſte Opern-Novität ſoll Dappler's „Wanda" ſein. Die franzöſiſchen Darſtellungen gewinnen an Beifall und Beſuch. Nachdem noch einmal ein ungewöhnlich ſtark beſuchtes „Patti-Konzert" in der Wilhelmſtadt ſtattgefunden hatte, erſchien daſelbſt zum 1. Male die Poſſe „Der letzte Thaler" von Görner und Dahm. Trommeln, Pfeifen und Ziſchen, untermiſcht von obligaten Beifallsſalven, waren die Ausbeute des erſten Abends, die dieſe nicht talentloſe Arbeit errang und der Gelehrte des Kladderadatſch konnte gemüthlich ſeinem Kompagnon den von ihm verfaßten Kupletvers zuſingen: „Komm', mein Kind, wir haben Pech!" Der Poſſe liegt übrigens ein recht hübſcher Gedanke zu Grunde, deſſen Ausführung jedoch eine ziemlich leichtfertige Hand verräth. Die Darſteller und Darſtellerinnen hielten ſich insgeſammt wacker oben auf der Sturmwoge des ſehr unruhigen Publikums. Die Kouplets ſind witzig, und man darf wohl nach einigen Vorſtellungen entgegenſehen. Bei Wollner neu: „Ein Augenblick des Glücks", „Des Hauſes Segen". Dawiſon's Gaſtſpiel geht an dem Waltersdorff'ſchen Theater zu Ende und machte ſich an ſeiner Seite vornehmlich Frl. Linbner durch die Trefflichkeit ihres Spiels geltend. Neu: „Die reiche Erbin". — Die Konzert-Flut ſteigt zu bedrohlicher Höhe.

— sch — Leipzig. (Neue Erſcheinungen im Perſonal. Eine Poſſennavität. Feſtvorſtellungen. Zwei Stücke aus dem Franzöſiſchen.) Nachdem wir uns in den letztverfloſſenen Monaten ohne eine erſte tragiſche Liebhaberin behelfen mußten, haben wir ſeit Kurzem wieder eine ſolche in Frl. Roſa Link, zuletzt in Stettin. Dieſe junge Dame, bisher nur an Bühnen zweiten Ranges engagirt, wird vorausſichtlich ſich von hier aus nun auch den Weg zu großen Theatern bahnen. Es ſchlummert — nein ſo dürfen wir bereits nicht mehr ſagen — vielmehr es lebt in ihr zweifelsohne ein bedeutendes Talent. Für das leichte heitere Genre, das Luſtſpiel, ſcheint Frl. Link allerdings weniger befähigt zu ſein, deſto mehr aber neigt ihre innere Begabung tragiſchen Rollen zu. Sie intereſſirt überall durch eine gewiſſe Kühnheit der Auffaſſung und durch Schwung der Leidenſchaft. Als Louiſe Miller z. B. vermied ſie das karmoyante Weſen, was Darſtellerinnen dieſer Partie ſo oft anhaftet; im Gegentheil legte ſie eine Daſis von Trotz und Stolz in die Geſtalt, welche dieſelben überraſchend gut kleidete, und als Jungfrau von Orleans frappirte ſie förmlich an verſchiedenen Stellen durch faſt männliche Energie des Spiels und der Bewegungen. Wir ſahen wirklich eine Bellona vor uns. Alles in Allem kann man nur ſagen: Fährt Frl. Link fort, ſich wirklich künſtleriſch, namentlich auch nach techniſch-ſarmeller Seite hin, zu entwickeln, ſo ſteht ihr im Drama gewiß eine reiche Zukunft bevor. Neben ihr iſt auch ihr Bruder engagirt worden und gibt derſelbe die bisher von Hrn. Auburtin innegehabten Luſtſpielpartien mit recht erfreulichem Geſchick und Takt. Die Nachfolgerin des Frl. Größer im Fach der gereifteren Heroinen und der ſogenannten Anſtandsdamen iſt ihre Vorgängerin geworden, d. h. Frl. Anna Lemcke, die ſchon früher dem hieſigen Perſonal angehörte und bei ihrem Weggang vor zwei Jahren eben durch Frl. Grösſer erſetzt wurde, iſt nun ein zweites Mal, und zwar zur Freude des Publikums, die Unſerige. Frl. Lemcke hat ſtets etwas Edles, Verſtändnißvolles, kraftvoll Markirtes an ſich; ihre Lady Milfort, ihre Gräfin d'Autreval gaben davon bereits auf's Neue Zeugniß. Nur vier Wochen blieb Frl. Huber, die wackere Darſtellerin der Mutterrollen, unſerer Bühne fern; nachdem ihre Erſatzmännin Fr. Bethmann, keine Sympathien geweckt hatte, zog es die Direktion im eigenen Intereſſe vor, ſich mit der vorgenannten, ſeit langen Jahren hier geſchätzten Dame wieder zu einigen. Noch zwei weitere Akquiſitionen des Perſonals ſind Frl. Ida Porth, die jüngſte Tochter des renommirten Dresdner Veteranen, bis jetzt noch allerdings eine blanke Anfängerin, die aber hübſche Mittel mitbringt, ſowie der für Heldenväter engagirte Hr. Arthur Dentz, der ſich freilich erſt in noch vollgiltigerer Weiſe uns wird legitimiren müſſen, als es ihm mit ſeinem durchweg in ſaldungsreichem Kanzelton ſtecken bleibenden, aller Leſſing'ſchen feinen Ironie und alles Leſſing'ſchen Humors baaren Nathan glücken wollte. Von den übrigen in den bisher erwähnten Stücken Beſchäftigten nennen wir mit beſonderer Anerkennung die HH. Stürmer, Hack und Herzfeld als Präſident, Miller und Ferdinand in „Kabale und Liebe", ferner die HH. Claar und Deutſchinger als Grignan und Mantrichard im „Damenkampf", ſowie Hrn. Haniſch als Templer und Fr. Günther-Bachmann als Daja in „Nathan". Unſer in Luſtſpielpartien, beſonders von einer gewiſſen pikanten Färbung, z. B. in den Rollen junger neuvermählter Frauen, mit Recht ſehr liebenswürdig und geiſtvoll befundenes Frl. Götz hatte als Recha in „Nathan" und als Leonie im „Damenkampf" leider Aufgaben erhalten, die ihrer Individualität weniger zuſagen. Wir hätten in denſelben gern Frl. Margarethe Wolff beſchäftigt geſehen, die in den wenigen Partien, welche ihr in jüngſter Zeit überlaſſen wurden, ſo bemerkenswerthe Fortſchritte und ein durch anmuthige Naivetät der Auffaſſung ausgezeichnetes, ſich äußerlich in den zierlichſten Formen bewegendes Talent offenbart hat. Leider hören wir, daß dieſe junge Dame, da ſie ſich — vielleicht auch mit durch ihre Schuld — nicht in das rechte Einvernehmen mit der Direktion zu ſetzen wußte, uns bald verlaſſen wird. — Von Neuigkeiten ward uns in den letzten Wochen nicht eben viel geboten; eine Berliner Poſſe: „Harte Steine", die ihre Schuldigkeit, das Zugſtück der Michaelismeſſe zu ſein, nur ſehr mangelhaft erfüllte, wie gut auch unſere Komiker, die HH. Krafft und Engelhardt, ſpielten und ſangen;

Digitized by Google

ferner eine ganz leidlich unterhaltende Kleinigkeit von Benedix: „Der geheimnißvolle Brief“, worin die Damen Günther-Bachmann und Götz und die HH. Stürmer, Deutschinger und Link das für derlei Bagatellen besonders nöthige runde Ensemble gaben; sodann ein patriotisches und studentisches Spektakel- und Rührstück „Studenten und Lützower“, von Wilhelm Schräder in Hannover außerordentlich gut gemeint, mit frischem, wackerm Sinn hingeworfen, auch nicht ohne lebenswahrr Züge im Einzelnen, im Ganzen aber doch zu unkünstlerisch, zu derb mit handgreiflichen Effekten manipulirend und zu renommistisch roh im Ton! endlich auch noch zwei Stücke nach dem Französischen, die indessen beide Fiasko machten: Feuillet's „Berarmter Edelmann“ und Sardou's „Flatterſucht“. Wa derartige Bühnenwerke nicht so ein glänzend vollendetes Zusammenspiel finden, wie z. B. bei Ihnen an der Burg, wird es mit ihrem Erfolg stets mißlich stehen. Doch gaben sich hier mit der Aufführung namentlich die HH. Herzfeld, Claar und Deutschinger, sowie Frl. Götz allr mögliche Mühe. — Dir obengenannten „Studenten und Lützower“ erschienen auf dem Repertoire am 18. Oktober zur Feirr des Leipzigrr Haupt Schlachttages; eine andere Festvorstrllung brachtr sofort der nächste Tag: den 19. Oktober nämlich warrn 100 Jahre verflossen, seit der junge Wolfgang Gaethr als Student in Leipzig instribirt wurde. Am passendsten wärre es nun wohl gewesen, hätte man an diesem Tag dir zwei Stücke gegeben, welche Goethe rben während seiner hiesigen akademischen Zeit schuf: „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigrn“; man verfiel indeß auf dir Wahl des „Tasso“, welchen wir hierbei — und das freute uns allerdings — als eine wirklich vortreffliche, mit blendenden äußern Eigenschaften und gediegenen innern Vorzügen ausgestattete Leistung des Hrn. Hanisch kennen lernten. Frl. Link überraschte als Leonore von Este durch den idealen Styl, in welchen dir bis jetzt noch vorwiegend Naturalistin Scheinende sich leicht gefunden hatte, wogegen Hr. Dentz den Antonio stellenweise doch gar zu starr und brüsk nahm. — Als gewissenhaftem Referenten erübrigt es uns, noch schließlich zu sagen, daß an Stellr der zum Primadonnenfach emporgestiegenen Opern- und Passenfoubrette Frl. Karg in mehreren Passenpartin ein Frl. Hänsel nicht ohnr Glück gastirt hat. Ob sie engagirt warden, ist uns noch nicht bekannt gegeben.

F. Prag. (Repertoir. Novitäten. Violinist Lotto.) Für die Direktion des Landestheaters herrscht im Allgemeinen jetzt eine günstigere Stimmung im Publikum, die Vorstellungen sind durchaus gut besucht, dir Leistungen finden, namentlich im Lustspiel, vielen Anklang und es erscheint nach und nach wieder jener behagliche Zustand, wie in dem letzten Direktionsjahre Thomé's. Die Oper hat zu dieser Wendung am wrnigsten beigetragen; das Publikum hat sich noch immer nicht mit allen neuen Akquisitionen befreunden können und das Repertoir läßt auch manchen Wunsch unerfüllt. Auch der neu einstudirte „Lohengrin“ blieb hinter den gehegten Erwartungen zurück, sowohl bezüglich der Solisten, als des Ensembles. Trotz großer Sorgfalt im Einstudieren, trotz vieler Proben machte doch die Aufführung des schwirigen Werkes keinen befriedigenden Eindruck. Wir erwähnen nur, daß Hr. Becka (Lohengrin) nach dem zweiten Akte heiser wurde, und daß die Chöre sehr zerfahren gingen. Dir Damen Schneider (Elsa) und Perrchon (Ortrud), die HH. Eghardt (Telramund) und Franosch (König Heinrich) hatten günstige Momentr. Demnächst debütirt Frl. Szrgal von Lemberg als Elvira in „Hernani“ und Recha. Erfreulich entwickelt sich das Lustspiel. Hirr zeigt sich ein beachtenswerther Eifer im Vorführen der besseren Novitäten der Gegenwart und ein äußerst präzises Ensemblr, von dem wir keinen geringen Theil der neuen Regie des Hrn. Oberländer zuschreiben können. Zunächst wurden am 1. d. M. dir beiden Rosen'schen Schwänke „Il baccio“ und „Ein Held der Reklame“, am 8. Sardon's „Flatterſucht“ und am 18. Sacher-Masoch's historisches Lustspiel „Die Verse Friedrichs des Großen“ gegeben. Von den zwei Schwänken gefiel besonders der erstgenannte, eine launigr Bluettr, welche trefflich gespielt wurde; Hr. Saurr hatte als Komponist Mall eine äußerst glückliche Maske. Im „Held der Reklame“ ist die an sich unbedeutende Grundidee gut durchgeführt, und die einzelnen Bureaufiguren sind lebenswahr gezeichnet; der Schluß fällt ab. „Flatterſucht“ gehört zu den besseren Arbeiten Sardou's und erregte in einer gerundeten, animirten Aufführung große Heiterkeil. Bei allem Possenhaften in den Situatianen, bei allen Unwahrschrinlichkeiten herrscht doch eine gewählte Sprache und ein besonnen angelegter und durchgeführter Plan. Um den Erfalg machten sich die Damen Keßler und Rottmayer und die HH. Saurr, Frey und Eichenwald verdirnt. Die jüngste Novität, das Lustspiel Sacher-Masoch's, wurde als erstes Benefiz gegeben und zwar als das des Frl. Rottmayer. An dem gedrängt vollen Hause erkannte man die Beliebtheil der Benefiziantin. Die Wahl des Stückes müssen wir als eine gute bezeichnen; denn sie fiel auf dir Arbeil rines talentvolleu vaterländischen Dichters. „Die Verse Friedrichs des Großen“ ist ein Intrignenstück; in diesem Genre Gelungenes zu leisten, erfordert, namentlich wo es sich um Geschichte handelt, große Gewandtheil, und diese geht allerdings dem Dichter noch vielfach ab. Auch das historische Elrment macht sich bei den Charakteren nicht überall geltend. Dieser Kaunitz und Ludwig XV. diese Woronzow schwanken hin und her, kommen aus einer Stimmung in die andere und gewähren dadnrch kein Totalbild. Wir oft wechseln z. B. bei Ludwig XV. die Entschlüssr über das Bündniß mit Oestrreich. Aber das Stück ist auch ein patriotisches; eine warme Sympathie für Oesterreich durchzieht es, viele Streiflichter fallen auf die Gegenwart und Kaunitz ist eigentlich der Träger des Ganzen. Natürlich wirkten derartige Stellen demonstrativ. Die Begabung des Dichters zeigte sich aber in dem geistreichen Dialoge, der sich nur manchmal zu sehr in heroische Floskeln verliert, und in einzelnen glücklichen Wendungen, wir sie nur dem echten Lustspieldichter eigen sind; besonders wirkte zündend der Schluß des zweiten Aktes. Im Ganzen war der Erfolg ein guter, in manchen Momenten ein hervorragender. Dir Darsteller hatten nnr wenig dankbare Aufgaben; am meisten traten Frl. Keßlrr (Fürstin Woronzow) und Hr. Hallenstrin (Kaunitz) hervor; beide charakterisirten glücklich. Außerdem sind Frl. Roltmayer (Gabriele) und Hr. Sauer (Ludwig XV.) zu nennen. Die Karikatur Knyphausen, eine wahre Null von einem Gesandten Friedrichs, spielte Hr. Hassel mit dem nöthigen Aufwand von albernem Humor. Reine Episodenfiguren gaben Frl. Porth (Marquise

Pompadour) und Hr. Kühns (Richelieu). Am Geburtstage Schiller's erſchienen „Die Räuber“ und Meyerbeer's Schiller-Marſch. — An drei Abenden, am 3., 7. und 11. d. M. produzirte ſich in den Zwiſchenakten der Violiniſt Hr. Lotta, Kammervirtuos des Königs von Portugal und Großherzogs von Sachſen-Weimar, mit durchgreifendem Erfolge. Der jugendliche Künſtler entpuppte ſich als ein wahres Phänomen an Technik, ſpielte die ſchwierigſten Paganini'ſchen Sachen, wie das „Moto perpetuo“ und „La Streghe“ mit erſtaunlicher Bravour und entwickelte das ausgeſuchteſte Raffinement in den Variationen über den „Karneval von Venedig“. Kühnheit in den ſchwierigſten Kunſtgriffen, Reinheit und Sicherheit des Spiels ſind ſeine Hauptvorzüge. In wieweit ihm der Vortrag klaſſiſcher Werke gelinge, ließ der erſte Satz des Beethoven'ſchen Konzerts nicht ganz erkennen. — Das Neuſtädter Theater benützt jetzt Hr. Thamé zu mancherlei Unternehmungen. Am 5., 7. und 9. d. M. gab die Riſtori mit ihrer Geſellſchaft daſelbſt „Medea“, „Maria Stuart“ und „Deborah“ bei ſehr ſchwachem Beſuche und mit großem Beifall. Am beſten war ſie als Deborah. Ihre Umgebung gewährte der Künſtlerin ein ungünſtiges Relief. Gegenwärtig produzirt ſich im Neuſtädter Theater Hr. Blondin.

l. **Stuttgart.** (Gaſtſpiel. „Der Poſtillon“. Schauſpiel-Novitäten. Vermehrung der Theater-Abende.) Hr. Richard vom Hoftheater zu München, deſſen Gaſtſpiel als Raoul ich bereits gemeldet, hat in längeren Pauſen nach 2 Mal als Tannhäuſer und Eleazar geſungen, aber nur in letzterer Rolle, da er die 2 andern Male bedeutend indisponirt war, einen nennenswerthen Erfolg gehabt. Sein Piano und mezza voce ſind ſehr wohlklingend, der Vortrag geſchmackvoll, das Spiel dramatiſch belebt. Neueinſtudirt kam „Der Poſtillon von Lonjumeau“ nach fünfjähriger Ruhe wieder zum Vorſchein und wurde mit Beifall aufgenommen, obwohl die Direktion Dappler's in auffallendem Retardiren der Tempi und in einer Anzahl von Schwankungen und Unzulänglichkeiten Manches zu wünſchen übrig ließ. Hr. Sontheim kapirte ſeinen Rivalen Hrn. Wachtel, mit dem er zwar den urſprünglichen Beruf und das Peitſchenknallen, entfernt aber nicht die zu dieſer Rolle nöthige Leichtigkeit der und Repräſentation theilt, möglichſt vollkommen und bis auf die ungerecht fertigte Einlage des Abt'ſchen Liedes „Gute Nacht, du mein herziges Kind“. Im Schauſpiel waren neu zwei Stücke von Görner, der einaktige Schwank „Eine ſtille gemüthliche Wohnung“ und das fünfaktige Lebensbild „Erziehung macht den Menſchen“. Daß man letzteres Drama aus den Alten hervorgeſucht, anſtatt geiſtig höher ſtehende Werke der neueren dramatiſchen Literatur vorzuführen, mit denen wir faſt vollſtändig außer Kontakt bleiben, iſt ein neues Zeugniß für den dem bloßen Tagesgeſchmack huldigendem äſthetiſchen Standpunkt unſerer Direktion. Denn das Stück gewährt eine leichte und angenehme Unterhaltung dadurch, daß ſeine Umſtände und Charaktere nach Birch-Pfeiffer'ſcher Weiſe rückſichtslos der Idee gemäß zugeſchnitten ſind, nicht nur um eine möglichſt große Summe edler Regungen und angenehmer Aufregungen überhaupt zuſammenzuſtellen, ſondern zugleich zu dem ſpeziellen Zwecke, eine aufklärerische, gegen die angeborene Ariſtokratie gerichtete Theſis zu beweiſen. Es gleicht daher dem warmen Diskurs eines unlogiſchen Kanzelredners, den wir nicht unterbrechen dürfen, und der eben hiedurch viel Schein gewinnt, die Theſe erbaulich und ſiegreich zu Ende zu führen. Wir haben die Prämiſſen hier ohne Widerſpruch anzunehmen, wir haben zu glauben, daß eine „Stimme der Natur“, ein inſtinktiver Zuſammenhang durch das Blut durchaus nicht exiſtirt. Denn wir hören den Bauer Meerbach erklären, daß er mit ſeinem Kinde, der gräflich erzogenen, aber in Allem einfach hingebenden, überaus guten und kindlich liebevollen Ulricke „nie“ ſich verſtändigen werde (!), weil ihr Roſens Lebhaftigkeit und derbe bäuriſche Art fehle, und ſehen andererſeits Roſe, die gebarene Gräfin, einer achtwöchentlichen Exiſtenz als Schloßherrin ſo wenig Geſchmack abgewinnen, daß ſie genau weiß, es werde „nie“ eine Gräfin aus ihr, daher ſie denn herzlich leicht auf die ganze Komteſſenwirthſchaft verzichtet, um nur am Fuße des Schtaffes bei ihren Kühen und ihrem Pflegevater wohnen zu können. Dieſe Unfähigkeit der gräflich geborenen Natur, gelehrſam auch für gräfliche Inſtinkte zu ſein, iſt hier ſo hartnäckig, daß Roſe ihren Vater oder genauer Stiefvater noch nach 8 Wochen, wie am erſten Tage der Entdeckung „Vater Graf Excellenz“ nennt, ſo ſehr man ſie über daß Unpaſſende ſolcher Anrede belehrt haben muß; und wenn wir endlich eine ſolche Unmacht, die die angezogene Gewohnheit durch Hilfe natürlicher Inſtinkte zu beſiegen, auch als eine Specialität oder Abnormität gelten laſſen möchten, ſo iſt dieß doch nicht die Abſicht des Dichters, da er ſämmtliche in dieſer Lage auftretende Perſonen mit derſelben hartnäckigen Verſchloſſenheit gegen die Stimme des Blutes begabt. Man mag um ſelbſt ohne Umſtände nach den neueſten phyſiologiſchen Theorien zugeben, daß alle edlere Entwicklung nichts anderes als der lokale Erfolg einer eintretenden Hypertrophie, demnach auch das Hervorgehen des Adels aus dem einigen Adam lediglich die Folge einer reicheren Ernährung ſei: wenn aber die Wirkungen der bäuriſchen und der gräflichen Ernährung des Leibes und Geiſtes ſo ſchnell und vollkommen, wie nach der Gärner'ſchen Theorie, vor ſich gehen ſollten, ſo hinge die adelige Geſinnung zuletzt von einem Mittagsmahl ab, und wäre die Konſtitution, die man durch die Blutmiſchung auf die Welt mitbringt, eine tabula rasa, auf welche der Griffel der Erziehung in freieſter Phantaſie erſt die Inſtinkte, die den Charakter machen, einzuſchreiben hätte! Ungleich mächtiger in der That, als dieſe Einſeitigkeit, tritt wohl im Gegentheil die Erfahrung im Leben auf, daß gegen die mitgebrachte Begabung die Erziehung mehr oder weniger vergebens ankämpft; und wenn in dem Gärner'ſchen Stücke die gebarene Gräfin durch ein vollkommen derbes Naturell — wie hier Frl. Steinau — die geborene Bäuerin durch eine zarte Erſcheinung — wie hier Frl. Biſſinger — dargeſtellt wird, ſo gelangt man durch die Entwicklung des Stücks im Gegentheil zu der Ueberzeugung, daß die Verwechslung der Kinder niemals ſtattgefunden habe, vielmehr die Amme oder Hr. Gärner ſich geirrt haben müſſe. Auch in der Schilderung der Nebenperſonen hält der Verfaſſer keineswegs den Charakter ein; die Sprache iſt zumal, wo ſie in das eigentliche Gebiet der Görner'ſchen Muſe, in die Regionen draſtiſchen Witzes, fällt, überall gleichmäßig die des Verfaſſers. — Neueinſtudirt war „Die junge Pathin“, Luſtſpiel in einem Akt von Scribe, deutſch von Both, worin Frl. Marie Meyer vom Walkner-Theater

Digitized by Google

in Berlin als Gaſt auftrat. Da dieſe junge Schauſpielerin, welche in Perſönlichkeit und Spielart einen vollkommenen Gegenſatz zu Frl. Steinau bildet, ſowohl in der genannten wirkſamen Billette, wie auch als „Gänschen von Buchenau“ und als Karoline in „Ich bleibe ledig“, ausnehmend gefiel, ſo erſcheint ihr zur Ergänzung des Frl. Steinau in Ausſicht genommenes Engagement nicht zweifelhaft. — Mit der durch inneren Ausbau des Reſidenzſchloßes bisher verzögerten Rückkunft Ihrer Majeſtäten von ihrer Villa bei Berg ſoll nun auch der Dienstag, ſo weit er nicht durch ein Abonnements-Konzert ausgefüllt wird, zu den Theaterabenden gezogen werden, ſo daß fortan nur noch der Samſtag unbeſetzt bliebe, an welchem jedoch für den laufenden Winter, und ſchon in nächſter Woche durch königliche Fürſorge öffentliche Vorträge aus dem Gebiete der Kunſt und Wiſſenſchaft mit freiem Entrée ſtattfinden ſollen.

ß. **Troppau.** (Abonnement-Konzerte des Muſikdirektors Hummel.) Wer vor noch nicht langer Zeit — zwei Jahre ſind es her — durch Troppau kam und hier einer Muſikproduktion im Theater oder an einem andern öffentlichen Orte beiwohnte, muß ſich das Haupt verhüllt haben über die ohrenzerreißenden Diſſonanzen, muß ſchamroth geworden ſein über dieſe Entwürdigung der göttlichen Muſica. Nach und nach gelangte man im Gemeinderathe denn doch zu der Anſicht, daß die muſikaliſchen Zuſtände ſelbſt den primitivſten Anforderungen nicht genügen und die Hauptſtadt in dieſer Beziehung nicht manchem kleinen Marktflecken nachſtehen könne, der allgemeine Fortſchritt alſo die Hebung dieſer Miſere nothwendig mache. Einmal den Beſchluß gefaßt, ging man ohne Zaudern an die Ausführung. Vor Allem handelte es ſich um die Mittel zur Deckung der bedeutenden Auslagen. Aus den Kommunalrenten konnten nur mäßige Zugeſtändniſſe gemacht werden; man appellirte alſo an die allgemeine Theilnahme und gründete deßhalb einen Muſikverein, deſſen zahlende Mitglieder den bei weitem größeren Theil der Koſten tragen ſollten. Die Idee fand williges Gehör und der Verein — der bis nun wohl als Wohlthätigkeitsverein, nicht aber als Kunſtinſtitut exiſtirt — war binnen Kurzem in der Lage, zu der auf 1200 fl. ſich beziffernden Dotation der Kommune aus eigenen Mitteln weitere 1800 fl. beizuſteuern. Der noch übrige Ausfall ſollte durch Garten-Koncerte, Ball- und Leichenmuſik, Soiréen und ſonſtige in dieſes Feld einſchlagende Erwerbszweige gedeckt werden, ſo daß die Geſammteinnahme der ſtädtiſchen Kapelle die Höhe von etwas über 6000 fl. erreichen würde. Auf dieſes Zugeſtändniß hin übernahm Muſikdirektor Hummel die Organiſirung des Orcheſters, zog für die erſten Stimmen bedeutende Kräfte an ſich und in Bälde lieferte das neue Muſikchor ſo Treffliches, daß ſich die allgemeine Theilnahme von Tag zu Tag ſteigerte. Hummel's geläuterter Kunſtſinn, ſeine Energie und Sachkenntniß ſollte aber immer größere und größere Reſultate erzielen und ſo ſteht nun die Troppauer Muſikkapelle auf einer Bildungsſtufe, die ihr den ehrenvollſten Ruf in Nähe und Ferne ſichert und ihr die Konkurrenz mit jedem anderweitigen, ſelbſt dem renommirteſten Muſikkörper ermöglicht. Mit ſolchen Mitteln konnte und mußte ein veredelter Kunſtgeſchmack in der Bevölkerung angeſtrebt werden, und daß dies Hrn. Hummel gelungen, dafür liefern ſeine Abonnement-Konzerte, die neben den alten Meiſtern S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven auch die gediegenſten Kompoſitionen der Neuzeit in ihr Repertoir faſſen und den Vergnügungspunkt der ganzen vornehmen und gebildeten Welt der Hauptſtadt, namentlich aber ein Stelldichein aller Kunſtfreunde bilden, dafür liefern dieſe Konzerte den ſchlagendſten Beweis. Was hier geboten wird, trägt ſtets den Stempel tadelloſer Durchführung, eine bis ins Kleinſte berechnete, haarſcharfe Nüancirung, das hellſte Kolorit. Wir behalten uns vor, auf dieſe gediegenen Leiſtungen von Zeit zu Zeit in dieſen Blättern zurückzukommen, und beginnen mit dem am 29. Oktober ſtattgefundenen 1. Konzert. Daſſelbe brachte Haydns Es-dur-Symphonie Nr. 3, „Meeresſtille und glückliche Fahrt“, Konzert-Ouvertüre von Mendelsſohn und die Ouvertüre zur Oper „Santa Chiara“, von Herzog Ernſt zu Sachſen-Koburg-Gotha; nebſt dem zwei Lieder: „Aſſra“ von Rubinſtein und „Fahr wohl“ von Abt, von dem hieſigen Opernſänger Hrn. Lederer, in dem wir bei dieſer Gelegenheit einen trefflichen Liederſänger kennen lernten, mit warmem Gefühl zur Geltung gebracht. Die Es-dur-Symphonie von Haydn trifft man heutzutage nur noch ſelten auf einem Konzert-Programme und doch ſpiegelt ſich, wie in allen Kompoſitionen des Meiſters, auch in dieſer Arbeit ſeine gewinnende Einfachheit und Natürlichkeit, die noch immer durch jenen Zauber beſticht, den im Leben die naiven Aeußerungen einer jugendlich friſchen Phantaſie jederzeit ausüben. Man glaubt den liebenswürdigen Meiſter vor ſich zu ſehen, wie er, den Roſenkranz in der Hand, im Zimmer auf und ab geht und einige Aoe's betet, um dann neu geſtärkt an's Pult zu treten. Ueber dem Ganzen liegt die Ruhe einer abendlichen Landſchaft. Meiſterhaft und mannigfaltig, maß- und lebensvoll tritt Mendelsſohn's, des Komponiſten der feinen und gebildeten Geſellſchaft, Tonmalerei in ſeiner „Meeresſtille und glücklichen Fahrt“ hervor. Ueberall iſt das Beſtreben ſichtlich, den Adel des Alten dem Geiſt und Sinn der neueren Zeit näher zu bringen. Die Muſik zur Oper „Santa Chiara“ vom Herzog Ernſt hat eine noble Haltung, neigt ſich zu der Manier Richard Wagner's hin — die Blechinſtrumente ſind arg in Anſpruch genommen — iſt aber auch nicht frei von italieniſchem und franzöſiſchem Einfluß. Die Orcheſtration rührt, ſo viel wir wiſſen, von andern Händen her. „Santa Chiara“, „Casilda“ und die übrigen Opern des hohen Komponiſten erſcheinen nur ſelten auf dem Repertoir.

Lokales.

Das zweite Patti-Konzert fand eine noch glänzendere Aufnahme als das erſte, weſentlich in Folge des vortheilhafteren Programmes, welches der gefeierten Sängerin den Vortrag einiger nicht rein virtuoſenhafter Piecen geſtattete. Neben Frl. Patti zeichnete ſich vor Allem Hr. Piatti durch ſein herrliches Violoncellſpiel aus. Nicht entſchieden genug darf die Unart des Publikums gerügt werden, vor dem letzten Stück, welches diesmal Hrn. Joeti, im erſten Konzert Hrn. Vieuxtemps oblag, moſſenhaft den Saal zu verlaſſen. Läßt ſich dieſem Unfug nicht auf andere Weiſe ſteuern, ſo möchten wir Hrn. Ullman gebeten haben, ſtets Frl. Patti ſelbſt das Konzert ſchließen zu laſſen.

Briefkaſten der Redaktion. 25 November—1 Dezember: ♀ in Florenz, ♂ in Berlin, F in Prag. Benützt. — A G hier. Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 49. Wien.

Recensionen

Eilfter Jahrgang. 9. December 1865.

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis**: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post, Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion**: Hohe Markt 1. — **Expedition**: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch, Kunst und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Das Klavier. Von Karl Rawratil. I. II. — Dramaturgische Betrachtungen aus Karlsruhe. IV. — Theater- und Musikbericht aus Kopenhagen. — Wiener Theaterbericht. Operntheater („Des Sängers Fluch"), An der Wien („Die Wildschütz"). Carltheater („Die alte Schachtel"), Josefstadt („Ein Dienstmann", „Diesseits und Jenseits") — Wiener Konzertbericht (Carlotta Patti, Gesellschaft der Musikfreunde, Hellmesberger) — Korrespondenz-Nachrichten (Frankfurt a. M.) — Kleine Chronik

Das Klavier.

Von Karl Rawratil.

I.

Als um das Jahr 1028 Guido von Arezzo das Spinet erfand, ahnte er wohl kaum, daß dieses jüngste Kind seiner mechanischen Laune nach achthundert Jahren in der vervollkommneten Gestalt des Pianoforte's eine unbeschränkte Hegemonie über die Instrumente der gesammten civilisirten Welt erringen werde. Es ist Thatsache, daß das Klavier heutzutage überall zu finden ist, wo man nur einigermaßen Musik vermuthen kann, und im Laufe der Jahrhunderte hat es sich zu einer solchen Unentbehrlichkeit emporgeschwungen, daß ein anderes Instrument in der Regel fast nur unter seiner Aegide vor das Ohr zu treten wagt. Die Machtstellung des Klaviers ist somit eine wahrhaft absolute. Wenn jedoch überhaupt ein Absolutismus gerechtfertigt werden kann, so ist dies gewiß bei dem Klavier der Fall. Dieses Instrument ist nächst der Orgel das vollkommenste und hat vor derselben noch das voraus, daß sein Spiel eine Abwechslung der Tonstücke zuläßt, wodurch es sich zum unmittelbaren Ausdruck des Gefühls eignet; zudem vermag kein Instrument Melodie sowohl als Harmonie in so gleicher Schönheit zu bringen. Harfe, Guitarre, Zither und andere verwandte Instrumente dienen zwar auch zur Harmonisirung, allein bei keinem zeigt sich jene Fülle, jene Macht des Tones, welche allein fähig ist, das Große zu repräsentiren. Das Klavier ist auch das praktischeste Instrument; sein Charakter ist geradezu ein universeller. Zunächst leistet es den annähernsten Ersatz für das Orchester. Wenn der vierhändige Auszug einer Symphonie, Ouvertüre ꝛc., gut nüancirt und schwungvoll vorgetragen wird, ist es dem Hörer nicht schwer, sich ein ziemlich klares Bild zu entwerfen, und bei einiger Uebung wird man in den seltensten Fällen, will man sich die Instrumentation vergegenwärtigen, fehlgreifen. Freilich wird die Kopie, wie immer, so auch hier hinter dem Originale zurückbleiben; dies ist eine einfach logische Thatsache. Schon der Mangel an gehaltenen Tönen, wie solche den Streich- und Blasinstrumenten eigen sind, macht sich bedeutend fühlbar und ist wie das Crescendo in demselben Tone nach der Natur des Instrumentes unmöglich. Allein diese Mängel werden durch einen schönen Anschlag und ein elastisches Spiel, wo nicht gänzlich ausgeglichen, so doch wenigstens bedeutend gemildert und fast unfühlbar gemacht werden. Nicht minder gibt das Klavier dem Gesange die mannigfaltigste und reichste Basis, wozu noch kommt, daß es sich nach der Natur seines Tones von dem Klange der menschlichen Stimme charakteristisch abhebt und einen wohlthuenden kontradiktorischen Ruhepunkt zu derselben bildet.

Fassen wir alle diese großen Vorzüge, welche unser heutiges Pianoforte in so hohem Maße vereinigt, zusammen, so dürfen wir uns wohl nicht wundern, dasselbe weltgebietend an der Spitze aller anderen Instrumente zu sehen. Wohl war es dem Klavier nicht leicht gemacht, und es bedurfte eines Ringens durch beinahe acht Jahrhunderte, um endlich

Digitized by Google

den Platz einzunehmen, auf dem es heute steht, und welchen es kaum sobald einem andern Instrumente einräumen wird. So wie jede Erfindung von Bedeutung, so mußte auch die des Guido von Arezzo eine langathmige Metamorphose durchmachen. Das Spinet war noch im achten Dezennium des vorigen Jahrhunderts zu finden. Daß dasselbe zur damaligen Zeit und noch früher die Stelle des heutigen Klaviers vertrat, sehen wir aus vielen damaligen Kompositionen. Wenn wir ein Konzert z. B. von J. S. Bach für Klavier in Begleitung anderer Instrumente hören, so erscheint uns heute dessen Ton zu stark, zu mächtig und der Spieler hat sich die größte Mühe zu geben, um Maß zu halten, um die Begleitung, welche oft nichts weniger als Begleitung ist, nicht zu decken. Wir sehen daraus, daß der Ton des Spinets ein leiser, dünner gewesen sein muß, und in der That war auch von den Metallstiftchen oder Gänsekielen, welche die zwei Saiten in Vibration setzten, wenig Anderes zu verlangen. Diese Leistungen waren nun keineswegs geeignet, das Klavier so zu empfehlen, daß es überall Eingang gefunden hätte. Ein großer Schritt, und wir möchten sagen, eigentlich der letzte zur Vervollkommnung des heutigen Pianofortes war geschehen mit der Erfindung der Hämmer. Schröter, (Organist in Nordhausen, gebaren zu Hohenstein 1699) nennt sich den Vater des Prinzips, welches seit seiner Entstehung (1717) bis zum heutigen Tage dasselbe geblieben ist, und welchem eigentlich das Klavier seine hervorragende Stellung in der Instrumentalwelt verdankt. In der Regel erntet das arme Talent während seines Lebens keinen Lohn für seine Erfindung. So war es auch hier. Schröter's Vermögensmittel waren so gering, daß er ein Instrument selbst nicht anzufertigen im Stande war, sie reichten eben nur hin, seine Idee in einem kleinen Modell darzustellen, welches er nach Dresden einsendete, und nach dessen Muster Gottfried Silbermann das erste Pianoforte verfertigte. Von da an wurde rastlos an Neuerungen im Mechanismus gearbeitet, welche sich oft nichts weniger als vortheilhaft erwiesen. Das Prinzip blieb dasselbe, denn die verschiedenen Mutationszüge, wie Fagott, Janitscharenmusik ꝛc., deren man sich um das Jahr 1810 zu bedienen anfing, und welche dem Klavier fast das Ansehen eines Pedalflügels verliehen, waren nur episodische Erscheinungen und ihr baldiges Verschwinden beurkundete sattsam ihre Zwecklosigkeit. Jetzt aber besteht das Klavier in einer Form (speziell in Wien, Dank den unermüdlichen Bestrebungen unserer berühmten Firmen Bösendorfer, Streicher, Ehrbar ꝛc.), welche eine weitere Verbesserung in Ansehung des Erfolges kaum denken läßt. Wem kann es als Wunder erscheinen, wenn das Klavier nun aller Orten mit Aug und Ohr wahrgenommen wird? Kein Instrument erfreut sich solcher Popularität und solch' günstiger Auspizien für eine ausgiebige Lebensdauer. Wir können diese Erscheinung nur mit großer Freude begrüßen, wenn wir auch nicht immer mit der spezifisch lokalen Stellung des Instrumentes einverstanden sein können. Es gehört zum guten Ton, einen Flügel, wenn auch nicht zu spielen, so doch zu besitzen, so daß derselbe einen integrirenden Bestandtheil des Amendlements bildet, welches zugleich mit der Wohnung aftervermiethet wird und dem jeweiligen Insassen entweder zum bequemen Schreibtisch oder Kleiderreservoir, in den seltensten Fällen zum musikalischen Genusse dient. Oft hören wir die seltsamste Behandlung desselben. Wenn wir an einem schönen Sommertage eine beliebige Gasse Wien's durchwallen, so vernehmen wir aus den doppelt und einfach geöffneten Fenstern ein Konglamerat der wunderlichsten Klänge, welches in seine einzelnen Töne analysirt, sich als Flügelklang, richtiger Flügelschlag entpuppt, so daß wir entsetzt in eine Quergasse flüchten, um aus dem Regen in die Traufe zu kommen.

Dann befallen den gequälten Spaziergänger wohl Zweifel an der Wahrheit der Werke unseres Herder, der da von der Macht der Musik singt:

Es schwebet aus den Saiten,
Es lispelt mir an's Ohr
Der Geist der Harmonien,
Der Weltgeist tritt hervor.

II.

Hand in Hand mit der Fabrikation mußte sich naturgemäßer Weise auch die Komposition entwickeln, und in der That gibt es der letzteren eine so schwere Menge, daß, rechnet man das Drittheil als Besseres ab, mit den übrigen zwei Drittheilen Löschpapier jeder beliebige See bequem trocken gelegt und urbar gemacht werden könnte. Unter diesen vielen Geistesprodukten für das Klavier ist der bei weitem geringere Theil wirklich für dieses Instrument komponirt. Dieser anscheinende Widerspruch löst sich,

Digitized by Google

nimmt man auf den Charakter des Inſtruments ſo auf ſeinen Ton und die Art ſeiner Behandlung billige Rückſicht. So wie es im geſellſchaftlichen Leben eine irrige Anſicht iſt, alle Menſchen nach einer Schablone zu beurtheilen und zu behandeln, ſo wie man auf dieſe Weiſe den meiſten nahetreten und ſie verletzen wird, ſo ſoll man auch in der Muſik jedem Inſtrument Gerechtigkeit widerfahren laſſen, eingedenk des Prinzips, daß, was auf dem einen ſchön klingt, nicht auch folgerichtig für das andere paſſen müſſe. Wir begegnen aber häufig Tonſetzern, welche dieſen Geſichtspunkt gänzlich außer Acht laſſen und mit deſpotiſcher Subjektivität manchem Inſtrumente Dinge zumuthen, für welche dasſelbe nicht geſchaffen iſt.

So werden, um ein kleines Beiſpiel hervorzuheben, die Klavierſonaten Onslow's bei aller Eleganz der Idee, bei aller Symmetrie im Bau, bei allem Reiz und aller Tiefe der Harmonie wohl kaum den Eindruck eines Klavierſatzes üben, und der Spieler, hat er auch die zahlloſen mechaniſchen Schwierigkeiten glücklich überwunden, wird ſich kaum eines undankbaren Gefühles gegen den Autor erwehren können und mit dem Zuhörer ausrufen: Der Mann war Violiniſt! Dasſelbe müſſen wir auch unſerm Weber nachſagen. Es fehlt ſolchen Kompoſitionen geradezu das Klaviermäßige, worin ſich die Eigenthümlichkeit des Inſtrumentes ausſpricht und was es unbedingt fordert, widrigenfalls es den beſten Theil ſeiner Dienſte verſagt. Das Septett von Beethoven iſt wohl eines der wunderbarſten Werke, welches menſchliche Geiſtesgröße je hervorgebracht hat, und doch ſuchen wir vergebens die ganze Herrlichkeit des Originales in ſeiner Tranſpoſition als Trio, obwohl dieſelbe vom Meiſter ſelbſt herrührt, das Klavier iſt eben außer Stande, den Ton und mithin den Charakter der Blasinſtrumente wiederzugeben.

So widerhaarig nun das Pianoforte ſich gegen erzwungenene Dienſtleiſtungen ſträubt, ſo dankbar lohnt es jenen, der es verſucht und zu behandeln weiß. Dies ſehen wir deutlich an den ganz ſeltſam wunderbaren Klangfarben, welche ein eigenthümliches Verdienſt der neueren Kompoſition ſind, welche eben innig mit dem Klange des Inſtrumentes zuſammenhängen, der aber wieder Reſultat des Mechanismus iſt. Aus den Tonſchöpfungen allein könnten wir, ſtände uns kein anderes Mittel zu Gebot, die Geſchichte des Klaviers kennen lernen. Die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts beſchäftigen ſich weniger mit dem Aeußerlichen, ſondern ihre Stärke ruht hauptſächlich im Inneren, nämlich im Gedanken, in der Form und in der faſt ſtets kontrapunktiſchen Bewegung, welche damals faſt ausſchließlich gebräuchlich und maßgebend war und in einer Blüthe ſtand, die bis zum heutigen Tage nicht mehr erreicht wurde. Warum ſich dieſe Strenge im Laufe der Zeiten milderte, iſt mehr eine hiſtoriſche Frage, deren Entwicklung hier nicht am Platze iſt. Die unſterblichen Werke Händl's, Bach's, Mozart's, Clementi's entzücken weniger durch den Ton als ſolchen, durch das rein Materielle, als durch die vollendete Kunſt, durch die Rieſengröße der Gedanken, des Geiſtes, der ſich im Ganzen ausſpricht. Ein Praeludium von J. S. Bach, eine Allemande oder Sarabande von Händl erwecken einen Schauer der heiligſten Ehrfurcht im Herzen des Zuhörers. Doch nicht das Pianoforte, nicht der Hammer, der die Seiten ſchlägt, bewirkt dieſen Eindruck, ſondern die wuchtige Kraft, die hohe fromme Einfalt, welche ſolchen Tönen innewohnt.

Damals ſtand das Inſtrument noch nicht auf der Stufe der heutigen Ausbildung und bot durch ſeinen dünnen Klang dem Spieler ſowohl als dem Tonſetzer wenig Anregung und Gelegenheit zu Forſchungen auf dem Gebiete des Klanges. Hier müſſen wir des Ph. Emanuel Bach erwähnen, deſſen Klavierwerke die jetzige Vollendung des Pianoforte vorempfinden laſſen. Erſt Beethoven, der mit himmelſtürmender Kraft jede Schranke brach, der, ein neuer Midas, ſeinen Händen gediegenes Gold entgleiten ließ, erſt Beethoven wußte dem Flügel nie geahnte Laute zu entlocken, das Inſtrument wurde ein anderes, als es war. So wie Beethoven in ſeinen Ideen den Zeitgenoſſen weit voraneilte und ſo recht eigentlich für die Zukunft wirkte, ſo machte er ahnen, daß die ſpätern Klaviere ganz andere ſein werden, als das ſeinige, und ſeine Klavierſätze klingen, als wären ſie in jüngſter Zeit geſchrieben worden und nicht vor einem halben Säculum. Von dieſer Zeit datirt die vorherrſchende Neigung, die äußere Seite des Pianofortes mit in die Kompoſition zu ziehen. Die Bahn, welche Beethoven's Genius geöffnet, ſie wurde von Vielen betreten, von welchen Manche berufen und Wenige auserwählt waren.

Im Augenblicke gibt es Kompoſitionen, welche das Piano in einer Weiſe behandeln, die es zur allgemeinen Geltung bringt.

*

Digitized by Google

Bei Schubert ſchon zeigt ſich bereits die Frucht des Eifers, auf der einmal eingeſchlagenen Bahn fortzuſchreiten; doch finden wir in ſeinen Werken immer noch die Anhänglichkeit an die frühere Kompoſitionsweiſe; der Klang hängt von der Hand des Spielers ab. Mendelsſohn ſucht wieder ganz zurückzulenken. Seine Werke, voll inneren Werthes, im edelſten Klavierſtyle gehalten, bringen keinen neuen Klang. Chopin erſt, das Vorbild des talentreichen und phantaſievollen Heller, ſchritt weiter und bereitete die neue Zeit und ſpeziell Schumann vor, auf den er auch in mancher Beziehung bedeutenden Einfluß übte. Dieſer ſtudirte das Klavier und benützte jede Eigenſchaft desſelben; raiſonnirte über ſeine Beobachtungen und verwerthete die Reſultate ſeines Nachdenkens. Daher dieſe überraſchenden Harmonien, dieſe wunderbaren, oft an's Sonderliche ſtreifenden Zerſtreuungen der Akkorde, wie wir ſie namentlich aus der Kreisleriana und den Novelletten erkennen. Würde er dem wilden Drange ſeines Genius manchmal Schranken geſetzt, ihn etwas in die Geſetze der Form gebannt haben, er hätte das Zeug gehabt, Beethoven zur Seite zu ſtehen. Franz Liſzt iſt derjenige, welcher die äußere Seite des Klaviers am glänzendſten ausbeutete, doch reduziren ſich ſeine Kompoſitionen, mit welchen wir uns bei dem beſten Willen nicht befreunden können, auf blendenden Flitterſtaat, worin er freilich, ſo wie als Virtuoſe, Großes leiſtete. Würde die Kompoſition der techniſchen Behandlung des Inſtrumentes gleich kommen, Liſzt ſtände unerreicht da. Der eifrigſte und ſiegreichſte Nachfolger ſolcher Ahnen iſt Johannes Brahms, der die ſeltenſten und beſten Eigenſchaften eines Muſikers in ſich vereint; getragen von dem Bewußtſein ſeines Talentes, durchglüht vom Eifer für die Kunſt, gereift im Studium Bach's, Beethoven's und Schubert's, verbindet er tief gefühlte Empfindung mit vollendeter Meiſterſchaft in der Form und unbeſchränkter Herrſchaft über das Inſtrument. Das Adagio in ſeinem Klavierkonzert op. 15 und ſeine Variationen op. 24 werden unvergeſſene Werke bleiben, ſo lange noch ein Klavier auf Erden tönt. Sein Reichthum an Harmonien, der in ſeinen Erſtlingswerken freilich faſt an Ueberfluß zu grenzen ſcheint, berechtigt ihn zu den höchſten Anſprüchen.

Auf dieſe Meiſter wollen wir blicken und uns freuen. Emporgehoben durch ihre Werke zu ihrer Höhe wollen wir uns über die Fluth von Machwerken tröſten, welche im Wirbel um uns kreiſt und nach Jahrzehnten aufgehört haben wird zu ſein, und wenn auch manche Perle erdrückt von der Menge verloren ging, ſo werden doch die Werke jener Meiſter Zeugniß geben von menſchlicher Größe.

Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe.

IV. Das Repertoir.

Im Repertoir liegt der Charakter eines Theaters, in ihm liegen ſeine Thaten, in ihm zeigt ſich die Richtung ſeiner Leitung, ſein Wollen wie ſein Können. Das Repertoir verräth, was die Anſtalt ſein will und was ſie iſt: ob ſie das Belieben einer verwöhnten Salongeſellſchaft, ob ſie den Stand ihrer Börſe, ob ſie die Neigungen ungebildeter Theaterläufer zur Richtſchnur ihrer Handlungen nimmt, oder ob ſie, eine Kulturaufgabe nach Plan und Ausführung verfolgend, eine Stätte für die Kunſt ſein will, und nach dem Ruhme geizt, den Beſten ihrer Zeit zu genügen.

Theater, welche ihrer Abhängigkeit wegen eine ſelbſtändige Richtung nicht einhalten können, oder, auf Glanz und Aeußerlichkeit angewieſen, nicht einhalten wollen, werden ihre eigenen Bahnen zu wandeln haben. Das Theater aber, welches als Bildungsſtätte der Poeſie und eine der Kunſt gewidmete Anſtalt gelten will, wird gewiſſen Anforderungen unterliegen, welche an ſein Repertoir geſtellt werden müſſen, Anforderungen, welche wohl je nach dem leitenden Prinzipe und der Möglichkeit der Ausführung Abbeugungen erfahren können, welche aber in ihren Hauptgeſichtspunkten immer zuſammentreffen werden. Das Theater, eine Anſtalt, nicht zu beliebiger ſchauſpieleriſcher flüchtiger Unterhaltung, ſondern zur Verwirklichung der dramatiſchen Dichtkunſt, wird aus dieſer Aufgabe naturgemäß ſeine Grundſätze entwickeln; ſeine Anforderungen können keine anderen ſein, als die auch an andere Kunſtanſtalten geſtellt ſind. Wir wollen ſie, wie ſie ſich von ſelbſt aufdrängen, ausſprechen, und die Leiſtungen der Karlsruher Bühne daran prüfen. Das Theater ſei der Inbegriff und lebendige Ausdruck der dramatiſchen Poeſie; was in dieſer als unvergänglich aufgenommen iſt, was durch ſeine innere Wahrheit die Zeit ſeiner Entſtehung über-

Digitized by Google

dauert, was die Kritik als klassisch anerkannt hat, bilde den dauernden Besitz, den unveräußerlichen Grundstock seiner Thätigkeit. Neben diesem stetigen Bilde, auf dieser monumentalen Grundlage, hat es nicht minder gewissenhaft die wechselnden Gestalten zu erfassen, welche die dramatische Poesie der Gegenwart erschafft, um in geschulter Weise in den Erzeugnissen des Tages Bild, Sinn und Richtung der lebendigen Thätigkeit des Augenblickes zu zeichnen, abwartend, was davon in Dunst aufgeht, was einen bleibenden Kern bildet. Zwischen diesen Grundzügen werden bestimmte Richtungen, welche in der Literatur geherrscht, Berücksichtigung verdienen, werden Dichtungen, welche frühere Zeiten einst entzückten, eine Zeitlang noch festgehalten, oder aus historischem Interesse vorgeführt werden.

Das Prinzip dieser Anforderungen mag wohl kaum Gegner finden, und jedes Theater wird die Anerkennung desselben mit seinem Repertoir beweisen wollen. Die Art der Ausführung wird erst darüber entscheiden, ob das Prinzip darin zu finden ist. Es wäre ebenso fehlerhaft, dem Theater eine ausschließliche klassische Richtung zu geben, zu erstarren im Marmor der Antike, als den tändelnden Leichtfertigkeiten der Gegenwart so viel Raum zu gestatten, daß eine frühere Zeit daneben gar kein Verständniß mehr findet: in der Harmonie, in der sich gegenseitig ergänzenden Thätigkeit liegt die Richtigkeit des Prinzips, liegt das Geheimniß der Leitung.

Je größeren Werth eine Dichtung hat, je tiefer sie das menschliche Gemüth zu ergreifen geeignet ist, desto mehr Sammlung, desto mehr Hingebung, desto mehr sympathische Stimmung verlangt dieselbe. Das bestorganisirte, das poetisch empfänglichste Theaterpublikum bringt vermöge seiner menschlichen Eigenschaften diese Stimmung nicht immer mit, kann sie nicht immer mitbringen. Wo mehrere Theater dem Publikum einer großen Stadt ihre Spezialitäten bringen, wo Oper, klassische, moderne Literatur, Posse gesondert bleiben, wählt Jeder nach seiner Eigenthümlichkeit, wo aber das stets gleiche Publikum an ein allgemeines Theater gewiesen ist, wie wir es hier im Auge haben, ist es nothwendig, dasselbe im Ganzen zu berücksichtigen; eine Mißachtung seines Urtheils und seiner Neigung, wie sie in Goethe's Leitung ausgesprochen ist, wird nie haltbar sein, und das Publikum schließlich doch den Ausschlag geben. Die klassischen Darstellungen sollen die Zierde eines Theaters sein, sie sollen die Jugend einführen in den Schatz der Dichtkunst, sie sollen das reife Alter noch erheben über den Alltagsgang des eigenen Lebens; gerade deßhalb aber dürfen sie dem gleichen Publikum nicht zu oft, in nicht zu rascher Folge geboten, nicht alltäglich werden, damit sie ihrer Wirkung gewiß bleiben. Eine Direktion verwechsle nicht mit dem Zuschauer den auftretenden Künstler oder künstlerischen Leiter. Eine selbstthätige Theilnahme kann täglich in die höchsten Aufgaben sich hineinarbeiten, gerade weil sie thätig ist, einer ruhigen Betrachtung ist dies nicht möglich. Wenn man darum die entsprechende Wirkung erzielen will, so verschwende man nicht die tragischen Kräfte und klassischen Aufführungen, und erschöpfe nicht die Empfänglichkeit des Hörers. Die menschliche Natur verlangt Abwechslung, verlangt Gegensätze, es geht dies nicht nur durch alle sinnlichen und geistigen Genüsse durch, — eine Farbe verlangt ihre Ergänzung, die Ernährung verschmäht das Einerlei, die Seele bedarf nach Thränen und Schauer wieder Freude und Lachen — es ist sogar Naturgesetz, denn jede verbrauchte Kraft, körperlich wie geistig, bedarf der Ruhe zur Ansammlung der Empfänglichkeit und neuer Ausführung. Der klassische Genuß, soll er Genuß sein, macht davon wahrlich keine Ausnahme.

Da es sich übrigens bei klassischen Stücken auch wohl um eine klassische Aufführung handelt, so hängt der klassischen Ueberschwänglichkeit noch eine weitere Mißlichkeit an. Das beste Theater wird mit seinen klassischen Stücken vom Personal abhängen, und kaum eines außer dem Burgtheater wird so zusammengesetzt sein, um die meisten gleichzeitig auf dem Repertoir zu haben. Wo es aber an der klassischen oder selbst nur an der wohlverstandenen Zeichnung der Charaktere fehlt, wo man sich begnügen muß, da würde man der Kunst und dem Publikum einen größeren Dienst leisten durch weise Beschränkung und besser thun, in Hinsicht der Fruchtbarkeit den Grundsatz des Löwen zu theilen.

Das Karlsruher Hoftheater, welches einen so achtungswerthen Rang einnimmt durch seine Leitung wie durch seine Leistungen, mag mir gestatten, an seine Thätigkeit den Maßstab jener Anforderungen zu legen. Bei kaum einer zweiten Bühne sind der Direktion weniger Rücksichten auferlegt, noch von ihr genommen, bei keiner zweiten ist dieselbe so selbständig, so souverän, und sicher keine zweite nimmt ihre Aufgabe ernster. Ihr Repertoir ist ein durchweg grundsätzliches und da es von einer dramaturgischen Autorität ausgeht, so ist es wie kein anderes geeignet, an ihm die Grundsätze eines Repertoirs zu prüfen.

Digitized by Google

Bekennen wir es willig, in ihm herrſcht der Ernſt der Kunſt, die Anſtalt dient den Muſen, ſie huldigt nicht der Menge, noch dem Gebot einer flüchtigen Stunde. Die Anforderungen an ein klaſſiſches Repertoir, was die Quantität betrifft, können an keinem Theater mehr befriedigt werden. Es fehlt kein deutſcher Klaſſiker, von Schiller, Goethe, Leſſing fehlt keines ihrer aufführbaren Stücke; es fehlt nicht Kleiſt, nicht Immermann, das Theater der Franzoſen, der Spanier findet ſeine Zierden vor, die klaſſiſche Oper vermißt keines ihrer Werke, Mozart, Beethoven, Weber ſind heimiſch in unſeren Räumen, wir haben nicht die letzten Verdienſte an der Wiederbelebung Gluck's, von dem fünf Opern in unſerem Beſitze ſind. Wir ſind eine Walhalla aller dramatiſchen Dichtergrößen, mit rückwärts gekehrtem Januskopfe ſuchen wir den Ruhm vergangener Zeiten und unſterblicher Dichter auf, um ihn feſtzuhalten und immer lebendig vor Augen zu führen. Die erſte Anforderung an das Theater, den ganzen Schatz der klaſſiſchen dramatiſchen Poeſie aufzunehmen und lebendig gegenwärtig zu haben, iſt hier in vollem Maße erfüllt.

An einer klaſſiſchen Bühne fehlt es wahrlich nicht, wenn faſt allwöchentlich bei vier Spielabenden zwei klaſſiſche Dramen oder zwei gewichtige Opern erſcheinen. Nicht genug, daß ſie alle auf dem Repertoir ſind, ſo hat es im vorigen Theaterjahre die Direktion unternommen, in einer Zeit von wenigen Monaten 20 aufführbare Dramen von Shakeſpeare und zum Theil mit Wiederholungen zu geben. Jede Woche bringt einen Shakeſpeare, und dazwiſchen fallen noch die ganze Wallenſtein-Trilogie oder ein Leſſing, ein Goethe, zur Unterbrechung etwa noch klaſſiſche Opern. Dieſes Jahr iſt der Plan in Ausführung, ſämmtliche mögliche Dramen der deutſchen Klaſſiker in geſchichtlicher Reihenfolge und kurzen Unterbrechungen ſich folgen zu laſſen, ohne deshalb die Shakeſpeare's, Moliere's, Immermann's und andere große Verſtorbene indeß zu vernachläſſigen. Wenn die Bühne über ein größeres Perſonal zu verfügen hätte, könnte der Eindruck noch ein erwünſchterer ſein; aber heute einen Brutus mit demſelben Geſichte, derſelben Stimme, in derſelben Toga zu ſehen, wie geſtern einen Koriolan, oder einen Cäſar, der eben erſt Volkstribun geweſen, und das Volk gerade in den gleichen Schreiern einen Antonius antoben, wie vor acht Tagen den Cajus Martius: das heißt, Rom und Shakeſpeare doch gar zu ſinnlich nach Karlsruhe überſetzen. Es iſt ein ganz anderes Unternehmen, den Cyklus der geſchichtlichen Dramen Shakeſpeare's in nah gedrängter Folge einem Zuſchauerkreiſe vorzuführen; denn dieſe bilden in großartiger Auffaſſung ein Ganzes, welches nur auf dieſe Weiſe zum vollen Verſtändniß kommt. Dieſe Ausführung Dingelſtedt's hat einen Sinn, während die ganze Shakeſpeare-Gallerie die entgegengeſetzte Wirkung hervorruft, wenn ſie etwas Anderes beabſichtigt, als nur ein ſtolzes Genügen der Direktion oder als ein Erproben ſchauſpieleriſcher Kunſtfertigkeit. Für eine normale menſchliche Empfänglichkeit iſt dies zu viel, und was in weiſer Vertheilung großen Genuß gewähren könnte, erlahmt in ſolcher Häufung und ſtumpft ab. Dabei wird man billig die Leiſtungsfähigkeit der Anſtalt und die perſönliche Thätigkeit des künſtleriſchen Leiters anerkennen, ohne daß der Theaterzettel davon Kunde zu geben brauchte, wenn bei faſt ſämmtlichen Stücken neben dem Namen Shakeſpeare immer auch der von Eduard Devrient ſteht, weil er durch Beſeitigung oder Verlegung einiger Scenen oder den Strich einiger Härten den großen Britten, wie er es nennt, „für die Bühne eingerichtet“. Dies konnte einſt Schröder oder Goethe ſagen, die es aber wahrſcheinlich nicht einmal geſagt haben.

Das klaſſiſche Repertoir überwiegt in Karlsruhe in unverhältnißmäßiger Weiſe. Dadurch müſſen nicht nur andere Richtungen vernachläſſigt werden, ſondern die Liebe zu den klaſſiſchen Stücken wird durch Ueberſättigung geſchwächt und die Empfänglichkeit abgeſtumpft, die Art der Darſtellung leidet Noth, wenn es mehr auf die Menge der Stücke als auf getreue Charakteriſtik derſelben ankommt, und wenn dieſe letztere nicht als erſte Bedingung ihrer Aufführung gilt, ſo wird ihr Zweck doppelt verfehlt, das Publikum wird ihnen entfremdet und meidet das Theater, und nur der ſtolze Siegeswagen der Direktion fährt darüber hin in ſtiller Majeſtät.

Wir kommen bei Auswahl klaſſiſcher Stücke noch auf einen weiteren Umſtand zu ſprechen. Es gibt eine Reihe von Dichtungen, welche zu ihrer Zeit einen hohen Rang einnahmen und deren Verfaſſer in der Literatur zu den Klaſſikern zählen, die aber entweder unſerm Verſtändniſſe fern liegen, oder welche die Zeit und die fortſchreitende Poeſie überholt hat. Sie ſtellen Uebergänge, Bildungsſtufen in der Literatur dar, und können noch jetzt von großem Intereſſe ſein. Wir ſchauen zurück in das Theater der Spanier, in die ſogenannte klaſſiſche Periode der Franzoſen, in die Entwickelung des deutſchen Schauſpiels. Sollen ſolche Stücke herbeigezogen werden,

Digitized by Google

ſollen ſie ausgeſchloſſen ſein? Es iſt kein Zweifel, daß ſie von geſchichtlichem Intereſſe ſind, und als Merkwürdigkeiten wohl auch einmal verſucht werden können. Da aber das Theater nicht wohl der Platz zu kulturgeſchichtlichen Studien iſt, ſo verlangt deren Auswahl große Vorſicht. Immermann führte ſolche vor, um auch der Dichtkunſt früherer Zeiten ihr Recht zu geben, und vermied in dieſem Sinne ſelbſt Abenteuerlichkeiten einer herrſchenden Schule nicht. Devrient, der ſolche der Dichtkunſt zu Liebe unternommene Experimente tadelt, ahmt ſie gleichwohl nach, wenn auch wahrſcheinlich in der anderen Abſicht, die Schauſpielkunſt daran zu erproben. Die Wirkung bleibt dieſelbe: trotz unendlicher darauf verwendeter Mühe ſchlugen ſie hier wie dort fehl. Einen Blaubart verweiſt man in das Puppentheater oder in die Oper, ein Richter von Zalamea erregt Unwillen, Holberg's geſchwätziger Barbier oder geſchäftiger Müſſiggänger wird läppiſch und Leſſing's Schatz langweilig.

Solche Stücke anders wie als Merkwürdigkeiten betrachten und ſie auf dem Repertoir behalten zu wollen, würde ein Verkennen der Aufgabe des Theaters bekunden. Dagegen ſind Repräſentanten vorübergegangener Richtungen, welche dem Verſtändniſſe nicht zu ferne liegen, ſehr wohl am Platze; man wird gerne noch den einen oder anderen Iffland oder Kotzebue annehmen und mag ſelbſt einmal eine Schickſalstragödie wieder herausgreifen.

(Fortſetzung folgt.)

Kopenhagener Theater- und Muſikbericht.

Todesfälle. — Björnſon's „Neuvermählte". — Andere Novitäten. — Direktionsfehler. — Sekundtheater. — Muſik.

E. L. Wenn wir daran gehen, Ihnen einen Bericht über die hieſigen Vorkommniſſe der laufenden Saiſon zu ſchreiben, ſo haben wir zunächſt von einigen unſere Kunſtwelt nahe berührenden neuen Todesfällen zu melden, von denen der eine ganz beſonders traurig iſt, ſowohl vom bürgerlichen als vom künſtleriſchen Standpunkte. An einem unſerer Sekundtheater, dem Kaſino, wirkte eine Reihe von Jahren ein echter, liebenswürdiger Künſtler, Vouvivant und Komiker, Namens Chriſtian Schmidt, deſſen unverfälſchter Humor, gepaart mit treuherziger Gemüthlichkeit und jenem angeborenen Feinſinn, der auch in der luſtigſten Poſſe die Grenze des guten Geſchmackes innezuhalten weiß, mit ſympathiſcher Wirkung das größte, anſpruchsvollſte, bunteſte und unruhigſte Publikum erheiternd zu feſſeln verſtand, wenn auch das eigentliche ſchauſpieleriſche Talent allerdings ein ziemlich begrenztes war. Der Mann war bürgerlich höchſt achtungswerth, ein liebevoller Gatte und Vater, und ebenſo fleißig und ſparſam im Intereſſe der Seinigen und ſeines herannahenden Alters. Er hatte ſich ein kleines Vermögen geſammelt und konnte ſo, außerdem als der erklärte Liebling des Publikums, menſchlicher Einſicht nach, glücklich geprieſen werden. Durch Ueberanſtrengung zog er ſich ein nervöſes Leiden zu und durfte die Bühne einige Jahre nicht betreten. Welche Qual für einen ſolchen Mann, der ſich in ſeinem Beruf an ſich glücklich fühlte und durch die erſte Replik, welche aus ſeinem Munde floß, ſofort Tauſende in eine glückliche Stimmung verſetzte, und dann an dem rechtmäßigen ſchön erworbenen Gewinn eine erlaubte Freude hatte, weil derſelbe ſeine und der Seinigen Zukunft ſichern ſollte. Endlich, nach einer Badekur in Norwegen, ſchien er hergeſtellt, um wieder auftreten zu können, der Arzt jedoch vermochte ihn, ſich noch eine Saiſon ſeines anſtrengenden Wirkens auf der Bühne zu enthalten. Er ſagt es zu, läßt ſich aber verleiten, um nicht unwirkſam zu ſein, in die Direktion des Kaſinotheaters zu treten. Unglück verfolgt das Inſtitut bei dem Beginn der Saiſon, den Liebling hinter den Couliſſen wirken zu wiſſen, iſt dem Publikum nicht genug, und die Stücke und die anderen Darſteller ziehen nicht hinlänglich. Schmidt ſetzt faſt ſein ganzes Vermögen zu, doch weniger als Theaterdirektor als durch anderweitige Unglücksfälle und Betrug, ſein Nervenleiden kehrt wieder infolge der peinlichen Direktionsſorgen und damit verſchwindet ihm die Ausſicht, durch eigenes Auftreten die weiten Hallen mit einem heiteren Publikum ſich füllen zu ſehen. Da übermannt ihn die Melancholie — er ſtarb plötzlich im Komptoir des Kaſinotheaters. Die ergreifende Kunde ließ gewiß keinen unerſchüttert, der ihn je geſehen, ihn, der die ſeltene Gabe hatte, die Menſchen auf einmal weinen und lachen zu machen, lachen durch den heiterſten, drolligſten Scherz, weinen durch das tiefe, warme Gefühl, welches ſich auch in der tollſten Laune nicht verläugnete. „Es iſt eine alte Geſchichte, und bleibt doch ewig neu!" Raimund hat nicht blos in Wien gelebt. Rührend war ſein Begräbniß, und der Pfarrer, der die Leichenrede hielt, bezeugte,

Digitized by Google

daß ein Komödiant ein edler, tugendhafter Mann sein könne, daß seine Tugend um so verdienstvoller sei, je größer die Versuchungen, welche sein Beruf mit sich führe und die ihn stündlich umgeben. Ja, Friede seiner Asche — obgleich er vielleicht, in zweifacher Rücksicht, nach früheren bornirt „christlichen" Ansichten, kein geweiht Begräbniß erhalten hätte — unsere Zeit, viel geschmäht, ist doch edler, als ihre Vorgänger. Eine Subskription, H. C. Andersen an der Spitze, ist für die fast blinde Witwe und die drei Kinder eröffnet, und wer Kopenhagens seltenen Wohlthätigkeitssinn kennt, ist des Resultates gewiß. Ganz anders war das Leben eines ebenfalls in diesen Tagen gestorbenen dänischen Künstlers, des Tenoristen Joh. Friedr. Kirchheimer. Dieser, welcher im Ganzen in 115 großen Partien, namentlich als Masaniello, Fra Diavolo, George Brown und ähnlichen auftrat und durch sein geniales Spiel und seinen seelenvollen Vortrag alle Welt hinriß, verwellte infolge wilden ausschweifenden Lebens ebenso schnell, als er emporgeblüht war, und mußte wegen zunehmender Körper- und Geistesschwäche in verhältnißmäßig jungem Alter pensionirt werden. Er lebte noch eine Reihe von Jahren zurückgezogen auf dem Lande, und erst sein Tod erinnerte das vergeßliche Publikum daran, daß einer seiner Lieblinge bisher noch auf Erden geathmet hatte. Der ebenfalls in diesen Tagen gestorbene Novellist Karl Bernhard, (A. de St. Aubain, aus einer französischen Emigrantenfamilie), war ebenfalls ein liebenswürdiges, feines Talent und stand dem Theater nahe. Er wird als Verfasser einiger anonym aufgeführter Stücke genannt. So räumt der Tod mehr und mehr in diesem Lande unter den Talenten auf, und die noch lebenden Stützen der dänischen Kunst aus ihrer Blüthezeit altern sichtlich, wenn sie nicht sterben. Der Nachwuchs bietet bis jetzt kein halbwegs bedeutendes Talent dar. An alte Zeiten wurde man daher erinnert, als das Nationaltheater endlich seine Sprödigkeit gegen den als exklusiv norwegischen in der literarischen Reaktion verschrienen Björnson überwand und in voriger Woche zum ersten Male ein Stück von ihm zur Aufführung brachte, denn diese Aufführung versetzte das Publikum rücksichtlich des Erfolgs einmal wieder in eine wirkliche Spannung, und hatte Alles, was Kopenhagen an literarisch Gebildeten besitzt, im Theater versammelt. Das Stück ist Björnson's neueste Arbeit, und zwar ein Lustspiel: „Die Neuvermählten", zwei Akte. Eigentlich ist es aber weder ein Lustspiel, noch ein Schauspiel, sondern eine neue noch unbetitelte Gattung, wie fast Alles, was aus dem Geiste des bedeutenden originellen Mannes hervorgeht. Aber es fesselt von A bis Z, es regt an, es rührt, es überrascht und befriedigt zuletzt, und in dem frischen, urkräftigen Dialog weht uns eine nervenstärkende Luft an, welche zu aller abgegriffenen, verblaßten Mondscheinsromantik, Deutschlands sowohl als Frankreichs, zu allem ausgepreßten konventionellen Situationenmachwerk, zu allen behosten Lustspielpuppen, oder modern ausstaffirten Kotzebueaden im allerentschiedensten Gegensatz steht. Es handelt sich um die Einleitung und Ausgleichung eines Konfliktes zwischen zwei jungen Ehegatten, von denen die Frau aus einer zwar wahren, aber doch noch im Kindischen haftenden Liebe sich durch eine Mißkennung des Rechtes des Mannes, welche andauernde Mißstimmung und Isolirung erzeugt, als Durchgangsglied, endlich zur weltüberwindenden, freien, selbstbewußten und charakterreichen Liebe sich emporschwingt. Es spricht vortheilhaft für unser Publikum, daß es, obwol der Dichter, wenn auch einzelne natürlich komische Züge ganz beiläufig seinem anziehenden Bilde einfügend, doch jede berechnete Hinwendung an die Lachlust des großen Haufens verschmäht, einstimmig das Stück für weitaus das beste erklärte, welches seit Jahren hier neu zur Aufführung gekommen. Gedruckt ist es noch nicht erschienen. Der Erfolg ist umso vielsagender, da die Rollen nicht alle in den besten Händen waren, nur eine einzige fand durch Hrn. W. Wiehe, der seinem verstorbenen edlen Bruder immer näher kommt, eine meisterhafte Darstellung und glücklicherweise war diese die bedeutendste. Ein anderes hier neues Stück war Octave Feuillet's „Zwei Zeitalter", oder: „Die Prinzessin im schlummernden Walde". Der Anfang war vielversprechend, aber das Interesse verlor sich bald, der ganze romantische Duselapparat wurde allmählich aufgeboten, und es fehlte nur eine begleitende Tanzbodenmusik, um an einen Verdi'schen „Troubadour" denken zu machen. Auch hier war die Besetzung der Rollen verfehlt, doch für die Sünden, welche die jetzige Direktion in dieser Beziehung begeht und wodurch sie beweist, daß sie in ihrer Phantasie sich ebenso wenig ein Bild der Rollen eines neuen Stückes zu gestalten versteht, als sie das vorwiegende Naturell der ihr zur Verfügung stehenden Kräfte zu beurtheilen weiß, wird sie hoffentlich noch einmal im Fegefeuer zu brennen haben. Das Stärkste hat sie in dieser Beziehung kürzlich in der Besetzung der „Norma" und der Zigeunerin in Verdi's „Troubadour" geleistet. Letztere Oper hat denn endlich, auf den Wunsch der schwedischen Sängerin Fr.

Digitized by Google

Michaëli, geborene Michal, den Weg auf unſere Bühne gefunden, wodurch die letztere wieder einen bedeutenden Schritt nach unten gemacht hat, nicht nur weil ſie dieſem ſchauerlichen Machwerk und dem erbärmlichen Geſchmack der Menge dadurch Vorſchub leiſtet, ſondern weil ſie obendrein den Beweis liefert, daß es ihr an Kräften fehlt, welche durch eine großſtylige, sit venia verbo, ſüdländiſche Wucht der Leidenſchaft wenigſtens für Augenblicke die Oede des Werkes vergeſſen machen könnten. Ein junger Bariton, Hr. Ehrhard Hauſen war jedoch durch friſche, kräftige Stimme und hübſche Perſönlichkeit eine anmuthende Erſcheinung. Die Tragödie war in dem verfloſſenen Theil der Saiſon weſentlich durch Oehlenſchläger's „Hakon Jarl" repräſentirt, die erſte Vorſtellung wurde an Oehlenſchläger's Geburtstage, den 14. November, vor vollem Hauſe gegeben. Außerdem verſchwendete man unnütz an zwei ſchwache einaktige Oehlenſchläger'ſche Stücke, die am beſten der Vergeſſenheit überantwortet blieben, die Kräfte des Theaters. Das nationale Luſtſpiel war würdig durch Holberg's ſchwieriges Stück: „Erasmus Montanus" vertreten, worin die beiden erſten Komiker des Theaters, nämlich Hr. Phiſter und Hr. Mantzius, ihre Rollen in meiſterhafter Weiſe gaben. Was das Ballet betrifft, ſo iſt Hr. Bournouville neu engagirt und hat drei ſeiner poeſievollſten Ballets zur Aufführung gebracht, wofür ihm alle Freunde des ruhig liebenswürdig anſpruchsloſen Schönen aufrichtig Dank wiſſen.

Was die zweiten Theater betrifft, ſo hat das Kaſinotheater endlich nach mehrfach fehlgeſchlagenen Verſuchen in der Umarbeitung eines franzöſiſchen Stückes: „Königin Crinoline" ein Zugſtück bekommen. Zwei wieder einſtudirte Neſtroy'ſche Stücke: „Zu ebener Erde und im erſten Stock" und „Einen Jux", wollten nicht ziehen, ebenſowenig Deinhardſtein's „Hans Sachs". Das Volkstheater hat in der Offenbach'ſchen „Schönen Helena" ein Zugſtück bekommen, welches allabendlich ſeine 32 langen Sitzreihen füllt. Man ſpürt jedoch nicht, daß das Publikum ſich ſehr amüſirt. Die Ausſtattung iſt ſehr prächtig. Dies Theater gab den „Orpheus" ſchon zum hundertſten Male. — Der „Muſikverein" gab unter Gade's Leitung in ſeinem erſten großen Konzerte Beethoven's Phantaſie für Piano, Chor und Orcheſter in C-moll und Mendelsſohn's 115. Pſalm. — Es hat ſich hier außerdem noch ein zweiter Muſikverein unter dem Namen „Euterpe" gebildet, welcher vorzugsweiſe Kompoſitionen jüngerer Komponiſten vorführen will und ein bedeutendes Abonnement gefunden hat. Eine Feſt-Ouvertüre von Adolf Jenſen war jedoch kein guter Anfang.

Wiener Theaterbericht.

Operntheater.

30. November—6. Dezember: „Flick und Flock" (2 Mal). — „Des Sängers Fluch", Oper in 3 Akten; Text mit Benützung des Uhland'ſchen Gedichtes, Muſik von A. Langert, neu (2 Mal). — „Martha". — „Der Prophet". — „Der fliegende Holländer".

Q. — Am 1. Dezember wurde Langert's „Des Sängers Fluch" zum erſten Mal aufgeführt, und ſtill zu Grabe getragen. Wie Löwe's „Concini" in der vorigen Saiſon, ſo dürfte auch heuer dieſe neue Oper kaum mehr als drei Aufführungen erleben. *) Das Los des Operkritikers iſt hier wirklich ein ganz eigenthümlich betrübendes. Er ſchreit das ganze Jahr hindurch nach Novitäten und kommt endlich einmal eine zur Aufführung, ſo muß er dabei das Amt des Todtengräbers übernehmen. Liegt auch der Hauptgrund hiezu in der nicht zu leugnenden geringen muſikaliſchen Schöpfungskraft der Gegenwart, ſo fällt doch auch der Umſtand in die Wagſchale, daß bei dem ſo ſeltenen Erſcheinen eines neuen Werkes an unſerem trüben Opernhimmel der Ausruf: endlich wieder einmal eine Novität! vollkommen gerechtfertigt iſt. Eine Direktion, die im Jahre eine oder höchſtens zwei Novitäten bringt, verrückt gänzlich den Standpunkt einer billigen Beurtheilung; wenn ſie aus zwanzig ihr vorliegenden Werken nur eines herausſucht, ſo müſſen Publikum und Kritik zu dem Glauben verleitet werden, daß ihnen da etwas ganz Beſonderes, ein wahres Meiſterwerk geboten werden wird. Je größer die Erwartung, deſto ſtärker der Unwille des Publikums und die Strenge der Kritik, wenn die Enttäuſchung eintritt. **) Wir wären recht begierig zu erfahren, welche Grundſätze die Direktion (wenn überhaupt bei dieſer Direktion von Grundſätzen die Rede ſein kann) bei der Wahl ihrer Novitäten leitet. Daß

*) Die Oper ſcheint bereits nach der zweiten Aufführung, welche vor leerem Hauſe Statt fand, ad acta gelegt worden zu ſein. A. d. Red.

**) Wir haben bereits gelegentlich der Aufführung des „Concini" in der vor gen Saiſon, die nachtheiligen Wirkungen, die ein ſolches Verfahren auf Publikum, Kritik und Komponiſten ausüben muß, hervorgehoben. Siehe Nr. 5, S. 76. A. d. Red.

Digitized by Google

eine Opernbühne das Langert'sche Werk auch bringe, wäre natürlich, daß sie es aber allein bringt, ist schwer erklärlich, denn da stehen doch gewiß die Opern von Hiller, Bruch, Wüerst, Abert, Schmit, Herther, Barbieri, u. v. A. wenigstens auf gleicher Stufe in Bezug auf inneren Werth oder scenische Wirksamkeit. Da werden wahrscheinlich die Titel aller vorhandenen Opern in einen großen Topf geworfen, und die kundige Hand des Direktors holt den Treffer heraus. Oder sollte wirklich „Des Sängers Fluch", wie vielfach behauptet wurde, eine „Zwangoper" sein? Die Verleger der „Afrikanerin" Bock und Both in Berlin haben nämlich auch die Langert'sche Oper herausgegeben, und sollen die Bewilligung zur Aufführung der „Afrikanerin" nur unter der Bedingung gegeben haben, daß früher „Des Sängers Fluch" an die Reihe komme. Ein wahrlich treffliches Mittel, einen jungen Komponisten bekannt zu machen, und auch anderen Verlegern in ähnlichen Fällen sehr zu empfehlen. Es ist um so mehr Grund, an die Richtigkeit dieser Angabe zu glauben, als ihr bereits die Ehre eines Dementis zu Theil wurde. Sei nun die Wahl der Novität eine aktroyirte, oder die Frucht gründlicher Prüfung, oder die Folge eines blinden Zufalls, jedenfalls war sie keine glückliche.

Das Textbuch ist von Gustav von Meyern in Koburg (was der Zettel verschwieg) mit Benützung des Uhland'schen Gedichtes nicht ohne Geschick verfaßt. Die Verse sind singbar, dem Komponisten ist Gelegenheit gebaten, sehr wirksame Situationen musikalisch zu beleben, die entsprechende Vertheilung der Scenen für Arien, Duette und große Ensembles zeugt von einer kundigen Hand, und es ist außerdem auch auf eine glänzende und durch den Hintergrund einer nebelhaften Vorzeit phantasiereiche Ausstattung Rücksicht genommen. Was jedoch dem Textbuche vorgeworfen werden muß, ist der Mangel an dramatischem Leben und Bewegung, sowie die Passivität der Hauptpersonen. Nur die Gisella, eine Zwillingsschwester der Chezy-Weber'schen Eglantine, bildet eine Ausnahme; ihre durch nichts motivirte Umwandlung im letzten Akte ist jedoch ebenso sinn- als zwecklos.

Weit schlimmer als mit dem Text sieht es aber hier mit der Musik aus. Die meisten Melodien, die uns Hr. Langert als die Produkte seiner Erfindung auftischt, mahnen in so erschreckender Weise an die seichtesten Kompositionen van Abt, Gumpert und Konsorten, und haben einen so entschieden liedertafelartigen Beigeschmack, daß mehrmals etwas wie ein leiser Schauder der Entrüstung im Saal vernehmbar wurde. Die Ensembles sind meistens im Sechs- oder Neunachtel-Takt ganz nach der Verdi'schen Schablone behandelt. Dabei ist das Ganze nach jener dramatisch sein sollenden, zwischen Recitativ und Kantilene schwankenden Art behandelt und bringt es in den besten Momenten nicht über eine servile Nachahmung Wagner's. Die Instrumentation ist gesucht und überaus lärmend, die sämmtlichen Gesangspartien sind undankbar und für die Sänger, die beständig mit den Blechmassen zu kämpfen haben, sehr anstrengend. Obwohl Hr. Langert noch ein junger Mann sein soll, und wir seine früheren Werke, ein Quartett, eine Symphonie und eine Oper „Die Jungfrau von Orleans" nicht kennen, so glauben wir doch kaum, nachdem wir sein „Des Sängers Fluch" gehört haben, daß wir es mit einem noch entwicklungsfähigen und auf dem dramatischen Felde für die Zukunft versprechenden Talente zu thun haben. Wir halten es daher für überflüssig, näher in das Detail seines Werkes einzugehen, um so mehr, als aller Wahrscheinlichkeit nach die Oper beim Erscheinen dieser Besprechung bereits für immer vom Repertoir verschwunden sein wird.

Die Aufführung hatte an dem Mißerfolg derselben keinen Antheil. Im Gegentheil, sie war unter Hrn. Dessaff's Leitung trefflich studirt, und alle darin Beschäftigten, die Damen Dustmann, Krauß, die HH. Bignio, Schmid, Ferenczy und Hrabaneck haben Alles gethan, um das Werk zu retten, was auch vom Publikum anerkannt wurde, denn der gespendete Beifall galt lediglich den Darstellern. Besonders hervorzuheben sind die Leistungen des Frl. Krauß und des Hrn. Bignia, die ihre Rollen möglichst scharf zu charakterisiren trachteten. Schade, daß bei der Erstgenannten die gänzlich gebrochene Stimme sich ihren besten Intentionen stets hemmend in den Weg stellt. Selbst Hr. Ferenczy hatte sehr gute Momente und gab sich auch im Spiel redlich Mühe. Hier ist es wohl der Mangel an ursprünglicher Begabung und an elementarem Unterrichte, wie die äußere Repräsentation, welche dem Streben des Sängers die größten Hindernisse bieten. Die Rollen des alten Sängers und der Königin sind dramatisch wie musikalisch derart behandelt, daß selbst Hr. Schmid und Fr. Dustmann mit dem besten Willen nichts damit anzufangen wußten.

Die Ausstattung war, was man an unserem Operntheater eine „glänzende" nennt. Nämlich: einige unbedeutende Tänze, arrangirt von Hrn. Telle, drei neue

Digitized by Google

Dekorationen der HH. Jachimowiez und Brioschi, die ſich nicht über das Gewöhnliche erhoben, und Koſtüme nach Angaben des Hrn. Decker, die in einer ſonderbaren Miſchung von griechiſcher und altnordiſcher Tracht beſtanden, und bei dem Chor und den Statiſten nichts weniger als neu ausſahen. Die Scenirung des Schluſſes, der einzige effektvolle Moment der Oper, war gänzlich mißlungen. Während der alte Sänger den Fluch ſpricht, hätte der König und die Königin und der ganze Hofſtaat auf der Bühne bleiben ſollen, um dann unter dem Schutte des zuſammenſtürzenden Palaſtes zu verſchwinden. So aber, wo alles, ſelbſt der alte Sänger ſich gemüthlich entfernt, die Bühne leer bleibt und dann erſt der Einſturz in echt primitiver kindiſcher Weiſe vor ſich geht, wird die Oper noch um ihren einzigen wirkungsvollen Moment gebracht.

Schließlich nur noch eine Bemerkung: es wurde ſeiner Zeit in Form einer Berichtigung offiziell mitgetheilt, daß Hiller's Oper „Der Deſerteur“ wegen ihrer vorausſichtlichen gänzlichen Wirkungsloſigkeit zurückgelegt wurde. Sollte nun wirklich die Wahl von „Des Sängers Fluch“ eine freiwillige geweſen ſein, ſo gibt ſie der Urtheilsfähigkeit der hier entſcheidenden Organe (wir wiſſen nicht, ob Oberſtkämmereramt, artiſtiſcher Direktor, oder Kapellmeiſter, oder Alle zuſammen) eben kein glänzendes Zeugniß, und es wird ſich unter ſo bewandten Umſtänden Hr. Hiller über die erlittene kränkende Zurückſetzung wohl zu tröſten wiſſen.

An der Wien.

Am 4. Dezember. Zum erſten Male: „Der Wildſchütz“, komiſche Oper in 3 Akten von Lortzing. Erſtes Debüt des Frl. Renom, der Fr. Braunecker-Schäfer und des Hrn. Grunow.

Φ. — Wir gehen immer mit ganz beſonderem Vergnügen in eine Lortzing'ſche Oper; wir wollen es gerne geſtehen, wir haben ein Faible für dieſen Komponiſten und ärgern uns jedesmal, wenn wir daran denken, wie wenig dieſes friſche Talent vom Publikum anerkannt, von der Kritik gewürdigt, von den Direktionen unterſtützt wurde. Publikum, Kritik und Direktoren klagen oft, es gebe keine deutſche komiſche Oper. Ihre eigene Schuld: hätte Lortzing geiſtige und materielle Unterſtützung gefunden, er wäre der Gründer einer ſolchen geworden, und an Jüngern hätte es ihm nicht gefehlt. Statt deſſen ſtieg die weiſe Kritik auf's hohe Roß und behandelte dieſe „leichte Waare“ mit Geringſchätzung, das verehrungswürdige Publikum fürchtete, ſich etwas zu vergeben, und ließ ihn fallen, die klugen Direktoren meinten, es ſei kein „Geſchäft“ zu machen, und ließen ihn darben. So mußte dieſes Talent, anſtatt ſich immer mehr und mehr auszubilden, endlich verkommen, und richtig haben die Deutſchen bis heute noch keine eigentliche komiſche Oper.

Was Lortzing beſonders charakteriſirt, iſt die Ehrlichkeit ſeines ganzen Weſens. Er will nie mehr, als er kann. Gegenüber dem modernen Raffinement, der Geſchraubtheit und Künſtelei, der widerwärtige Schminke, mit welcher Alles übertüncht wird, wirkt dieſe Wahrheit, Natürlichkeit und Anſpruchsloſigkeit ganz beſonders wohlthätig. Dabei hat Lortzing muſikaliſche Erfindung, Friſche, Geſchmack, und für das komiſche Element im bürgerlichen Leben eine bedeutende Gabe der Charakteriſirung. Auch iſt er ein tüchtiger Muſiker und mit den Bühneneffekten vollkommen vertraut. Dieſe Vorzüge ſind auch in ſeinem „Wildſchütz“ im reichen Maße vorhanden. Auch ſeine Textbücher verſtand er trefflich ſich zurecht zu legen. Wie geſchickt iſt hier das wirkſame Kotzebue'ſche Luſtſpiel: „Der Rehbock“ bearbeitet. Nachdem dieſe Oper vor einigen Jahren im Operntheater (zum erſten Mal am 21. Januar 1860) gegeben, und damals ausführlich beſprochen wurde *) ſo wollen wir uns jetzt nicht weiter ins Detail einlaſſen, und gehen auf die Darſtellung über.

Das Hauptverdienſt um dieſelbe erwarb ſich Hr. Rott, welcher den Schulmeiſter Bakulus in höchſt ergötzlicher Weiſe ſpielte, die ganze Vorſtellung belebte, und auch in geſanglicher Beziehung vollkommen entſprach. Letzteres kann von Hrn. Swoboda nicht behauptet werden; für ſolche Opernpartien reicht weder die Stimme, noch die Geſangsbildung aus. Ueberdies war Hr. Swoboda, wahrſcheinlich in Folge der vielen Proben, noch ſtimmlich indiſponirt. Im Spiel ſtellte er wie immer ſeinen Mann. Hr. Grunow kam mit ſeinem Grafen ziemlich gut durch. Routine iſt in Spiel und Geſang vorhanden; letzterer genügte den an dieſer Bühne zu ſtellenden Anforderungen; im Spiel wäre ein etwas vornehmeres Weſen zu wünſchen. Sehr gut ſpielte Hr. Blaſel die kleine Rolle des Pankratius, Frl. Geiſtinger, welche zum erſten Mal das griechiſche Gewand und die rothen Locken der ſchönen Helena abgelegt hatte, flößte uns mit ihrer jungen Witwe eben keine große Meinung von ihrer Begabung für das Luſtſpiel und die

*) Siehe VI. Jahrgang 1860, S. 57.

komiſche Oper ein. Ihr Spiel erhob ſich keinen Augenblick über die allergewöhnlichſte Theatercontine, und ſie zeigte öfter eine geradezu ſtörende Theilnahmsloſigkeit an der Handlung. Als in jeder Beziehung gelungen können wir nur das Duett mit Hrn. Swoboda im zweiten Akt bezeichnen. Hier ließ auch Stimme und Vortrag wenig zu wünſchen übrig. Im Allgemeinen iſt jedoch ihre Stimme für die Oper zu wenig geſchult. Frl. Renom gab die Gretel mit vieler Lebhaftigkeit und Zuverſicht; die Stimme iſt ſehr klein, der balletartige Anzug war unpaſſend. Fr. Beaunecker-Schäfer iſt als eine brave Schauſpielerin bekannt, und dürfte für das Fach der komiſchen Alten eine gute Akquiſition ſein. Da ihr aber feine Manieren und reine Ausſprache unbekannte Dinge ſind, ſo war ſie als Gräfin nicht an ihrem Platz. Eine etwas dezentere Toilette wäre ihr auch zu empfehlen. Für die kleine Partie der Nanette wäre doch eine wenigſtens äußerlich entſprechendere Repräſentantin zu finden geweſen. Die Chöre hielten ſich gut, weniger das Orcheſter. Hr. Hopp dirigirte. Die Oper war anſtändig ſcenirt und ausgeſtattet.

Das Publikum ſcheint von vornherein kein Vertrauen in die Opernvorſtellungen dieſer Bühne zu ſetzen, denn der Saal war nur ſchwach beſucht. Die aber, welche gekommen waren, amüſirten ſich gut und kargten nicht mit ihrem Beifall.

Carltheater.

Am 2. Dezember zum 1. Male: „Die alte Schachtel". Lebensbild mit Geſang in drei Akten von O. F. Berg. Muſik von Suppé.

G. — Während die verunglückte „Betteltutti"-Niederlage kaum angefangen hat, der Erinnerung der Theaterbeſucher zu entſchwinden, läßt der fruchtbare Redakteur des „Kikeriki" ſchon wieder an einem Abende ſogar zwei Novitäten an zwei verſchiedenen Bühnen vom Stapel laufen. Die Leopoldſtädter hat dabei nicht bloß quantitativ, ſondern auch qualitativ den beſſeren Theil gezogen.

Wir wollen hiemit nicht geſagt haben, als ſei die „Alte Schachtel" ganz aus der Berg'ſchen Art geſchlagen. Ihre Abſtammung iſt ihr vielmehr an die Stirn geſchrieben. Auf einen gut angelegten erſten Akt folgen zwei weitere um Gotteswillen, die ſich mit jenem wenig zu ſchaffen machen. Für die nöthigen Unmöglichkeiten, die den Himalaja auf Reiſen ſchicken, iſt auch geſorgt, und die Witze, welche für die wunden Stellen das Kolodium bilden ſollen, fehlen gleichfalls nicht. Ja ſogar das unausweichliche Phantaſie-Amt, welches Polizei-, Steuer-, Zivil- und Strafgerichts-Behörde in Einem, und das wohlgemerkt in Wien iſt, finden wir wieder und noch dazu zum Ehegericht erweitert. Aber die gute Seite beſteht darin, daß die gewöhnlichen Schwächen diesmal weniger grell hervortreten, als dies ſonſt zu ſein pflegte, daß der Wortwitz ſich durch das ganze Stück vertheilt und rein von Zoten bleibt, während der Situationswitz reicher vertreten iſt, und daß die Handlung durch eine Wendung zu Ende geführt wird, die dem geſunden Verſtande keinen Fauſtſchlag verſetzt, was bei Hrn. Berg ſelten vorkommt.

Trotzdem iſt, wenn das Stück ſich länger auf dem Repertoir erhält, der Grund dazu viel weniger in ihm, als in der Darſtellerin der Titelheldin, in Frl. Gallmeyer, zu ſuchen, die mit genialer Meiſterſchaft ihren Charakter ausgeſtaltete, ihm volles, warmes Leben und friſcheſte Farbe gab. Keine Nüance war unbeachtet gelaſſen, und doch war nirgends auch nur ein Anflug von Gemachtem oder Studirtem zu merken, das ganze Bild war die harmoniſche Schöpfung einer echt künſtleriſchen Natur. Nächſt Frl. Gallmeyer trug Hr. Mateas durch ſeine gute Laune am meiſten zur Befriedigung des Publikums bei. Hr. Möhring verwerthete ſeine Amtsdiener-Epiſode mit der Wirkſamkeit, wegen der er in dieſer Rollengattung längſt bekannt iſt. Hr. Tewele charakteriſirte mit viel Geſchick.

Joſefſtadt.

Am 2. Dezember zum erſten Male: „Ein Wiener Dienſtmann", Poſſe mit Geſang in einem Akt von J. Schönau. — „Diesſeits und Jenſeits". Scherz mit Geſang in einem Aufzug von O. F. Berg. — Tanzdivertiſſement, arrangirt vom Balletmeiſter F. Opfermann.

G. Komiſche Verwicklungen auf Verwechslungen beruhend gehören gerade nicht zu den allerneueſten Luſtſpiel- und Poſſen-Motiven, auch die älteſten Theaterfreunde werden zugeſtehen müſſen, ſolchen ſchon in früheren Tagen begegnet zu ſein. Doch das Inſtitut der Dienſtmänner iſt wenigſtens in Wien noch ziemlich neu, und wir erinnern uns nicht, dieſe neue in Verbindung mit jener alten Erſcheinung außer in kleinen Epiſoden hier auf der Bühne komiſch verwerthet geſehen zu haben. Hr. Schönau hatte alſo ziemlich freies Feld für ſeine Erfindungsgabe und konnte in dem Rahmen eines Aktes einen ganz ergötzlichen Schwank zu Stande bringen. Hätte er ſich ein klein wenig mehr Mühe gegeben, ſo hätte er auch für die zweite Eiferſuchtsſcene bei Thereſe

Digitized by Google

eine glückliche Wendung gefunden, und der Scherz wäre gelungen. Statt deſſen bleibt er in dieſer Scene ſtecken und verliert von da an das Intereſſe. Uebrigens ſcheint der Autor für ſolche kleine Schwänke nicht ohne Talent, und wünſchen wir ihm nur bei weiteren ähnlichen Verſuchen mehr Gelenkigkeit und Glätte.

Wie recht und billig, gab ſich Hr. Schönau auch als darſtellender Pathe viel Mühe, dem Kinde ſeiner Muſe zu einem Namen zu verhelfen. Zunächſt haben auf ſeine dankbare Anerkennung Fr. Raab, Frl. Rippicher und Hr. Schmutz das meiſte Anrecht. Frl. Brandt machte ſtellenweiſe den Eindruck des Gezierten.

In „Diesſeits und Jenſeits“ machte ſich Hr. Berg einen politiſch-allegoriſchen Scherz, der wenigſtens recht gut gemeint iſt, deſſen Hauptvorzug freilich auch in dieſer guten Abſicht beſteht. Ueber eine ganz flüchtige Skizzirung in den roheſten Umriſſen kommt die Anlage nicht hinaus, und noch oberflächlicher iſt die Art und Weiſe, wie der ganze „Scherz“ zu Ende geführt wird. Merkwürdig, oder vielleicht auch nicht merkwürdig iſt dabei, daß Hr. Berg, wahrſcheinlich um den augenblicklichen Machtverhältniſſen Rechnung zu tragen, das ungariſche Element auf Koſten des deutſchen begünſtigt, und dieſes letztere möglichſt lächerlich macht. Die Gallerien unterhielten ſich übrigens weidlich dabei.

Der letztgenannten Tendenz Hrn. Berg's kam Hr. Jungwirth in zuvorkommendſter Weiſe dadurch entgegen, daß er ſeinen deutſchen Hutmacher zum ungeſchlachteſten aller Hansnarren machte, ohne daß wir die Nothwendigkeit oder den Nutzen einer ſolchen Uebertreibung einzuſehen vermocht hätten. Einen angenehmen Gegenſatz dazu bildete Hr. Weiß, der ſich bei der Charakteriſirung ſeines Magyaren innerhalb gemeſſener Grenzen hielt und trotzdem viel wirkſamer war. Frl. Grün, die als neu engagirtes Mitglied erſchien, hat die überflüſſige Beweglichkeit ihres Oberkörpers noch immer nicht verloren, wurde übrigens ſtürmiſch bewillkommnet. Hrn. Rüden hätten wir etwas weniger Beſcheidenheit gewünſcht.

Von den Tänzen verdiente nur die Schwabenpolka Beachtung und wurde von vier Elevinnen anſprechend ausgeführt.

Am meiſten unterhielt der aus der Singſpielhalle hieher verpflanzte Scherz von Stix „Bauer und Debardeur“, welcher eine ziemliche Anzahl guter Einfälle enthält und Hrn. Fürſt Gelegenheit zur glücklichſten Entfaltung ſeines Talentes für derbe Volksfiguren gibt.

Schließlich müſſen wir die Direktion im Intereſſe des Parterre-Publikums darauf aufmerkſam machen, daß deſſen Geruchsnerven während der Vorſtellung bei Oeffnung beſonders der linken Seitenthüre aufs widrigſte in Anſpruch genommen wurden; ein Uebelſtand, der ebenſo raſche Abhilfe nöthig, als unſeres Erachtens möglich macht.

Wiener Konzertbericht.

Am 30. November, 1., 2. und 3. Dezember: Patti-Konzerte. — Am 3. Geſellſchaft der Muſikfreunde II. — Am 4. Quarten Hellmesberger III.

K. J. Das Programm des zweiten Geſellſchafts-Konzertes mußte jenen großen Theil des Publikums, welcher dem Modernen in der Kunſt ſo beharrlich aus dem Wege geht, und welcher ſelbſt bei dem Anhören des Alten ſeinen Geiſt nicht übermäßig anzuſtrengen liebt, ganz beſonders zuſagen. Es war, mit Ausnahme eines kurzen Vokalchores, durchaus „klaſſiſch“, dot dabei doch nur leichte Waare und war im Ganzen recht intereſſant.

Die hier zum erſten Male aufgeführte Symphonie in D von Cherubini iſt eine durch den Meiſter ſelbſt, wahrſcheinlich für das Pariſer Konſervatoire, vorgenommene Bearbeitung oder eigentlich Inſtrumentirung ſeines C-Quartetts, was wohl auf dem Programme hätte angegeben werden ſollen. Da gerade dieſes eine Quartett unſeres Wiſſens hier in den letzten Dezennien nie öffentlich geſpielt wurde, ſo war die Aufführung der Symphonie von Intereſſe. Sie machte im Ganzen durch ihre anmuthigen Formen, durch ihren leichten Fluß und ihre geſchickte und feine Inſtrumentation einen recht angenehmen Eindruck. Eigenthümlicher Weiſe aber fühlte man doch beinahe durchgehends die Quartettform heraus, während den Cherubini'ſchen Quartetten, und zwar mit Recht, ein ſymphoniſtiſches Gepräge vorgehalten wird. Ein Beweis, daß der Meiſter doch in keiner dieſer beiden verwandten Gattungen ſich in ſeinem eigentlichen Elemente befand.

Beethoven's Muſik zu Kotzebue's „König Stephan“ zählt wohl, wie alle auf Beſtellung komponirten Gelegenheitsſachen, zu den ſchwächeren Werken des Meiſters, allein ſie iſt noch immer bedeutend genug, um für ihr Hervorholen aus dem Archivſtaub Hrn. Her-

deck dankbar sein zu können. Die Ouvertüre ist bekannt und zählt eben nicht zu unseren Lieblingen; die ersten zwei Männerchöre hingegen haben uns in ihrer edlen würdigen Einfachheit besonders gefallen. Ganz ausnehmend reizend ist aber der Frauenchor: „Wo die Unschuld Blumen streute". Das von der Harmonie gespielte Thema aus der Ouvertüre ist hier von besonders einschmeichelnder Wirkung, und der Chor trägt ein so anmuthig jungfräuliches Gepräge, daß man die holde Königsbraut in Mitte ihrer Mädchen wie lebend vor sich erblickt.

Die Ausführung war von Seite des Singvereins eine in der Intonation tadellose und sehr fein nüancirte. Diese Vorzüge unseres gemischten Chores zeigten sich aber besonders in dem Vortrage der zwei Vokalchöre „Nachtlied" von Julius Meier und „Die Primel" von Mendelssohn in dem schönsten Lichte.

Mit dem Weber'schen „Konzertstück" hatte Hr. Taufig selbstverständlich einen großen Erfolg, obgleich wir gestehen müssen, daß wir von der riesigen Technik und der außergewöhnlichen Kraft des Künstlers, gerade in diesem Bravourstück, eine noch größere Wirkung erwartet hätten. Der Schweighofer'sche Flügel hat einen schönen, vollen, gleichmäßigen Ton, und es verdient Hr. Taufig lebhafte Anerkennung dafür, daß er dies Instrument vorgeführt und sich dem Bösendorfer'schen Monopol entzogen hat.

Das Orchester hielt sich unter Herbeck's tüchtiger Leitung ganz wacker. Wäre die Harmonie den Streichern ebenbürtig, so könnte man vollkommen befriedigt sein. Leider fehlt aber dieser bei allem guten Willen der feinere Schliff, und stört besonders die selten reine Stimmung.

Ueber die dritte Hellmesberger'sche Quartett-Produktion sind wir leider nicht in der Lage zu berichten, weil sie des Patti-Konzertes wegen, vom Sonntag Nachmittag auf den Montag Abend verlegt wurde, und wir da anderweitig in Anspruch genommen waren. Wir bedauern es um so mehr, als diesmal neben dem herrlichen Beethoven'schen Quartett in Es-dur, op. 127, auch eine Novität ein Klavier-Quartett von Rubinstein, gespielt von Professor Dachs, zur Aufführung kam, und dann auch, weil es gerade die 150. Produktion war, und wir gerne bei dieser Gelegenheit mit eingestimmt hätten in die herzlichen und lauten Zeichen der Anerkennung, welche unserm Hellmesberger zu Theil wurden.

Dem ersten Patti-Konzert sind bereits vier andere gefolgt, und am 3. der erste Zyklus derselben geschlossen worden. Carlotta Patti ist wahrlich eine eigenthümliche Naturerscheinung, ein kleines Phänomen; man muß sie gehört haben, um einen Begriff von ihr zu haben. Sie hat in ihrer Sphäre keine Vorgängerin gehabt, und wird auch wahrscheinlich keine Nachfolgerin haben; denn bei aller Kunst und allem Studium, welche wir ihr gerne zugestehen, liegt doch der Schwerpunkt ihres Könnens in einer exceptionellen Konformation ihrer Kehle, vielleicht ihres ganzen Organismus. Was sie leistet und wie sie es leistet, sobald sie die gewöhnlichen Regionen verläßt, in welchen sie von andern Sängerinnen nicht nur erreicht, sondern übertroffen wird, liegt außerhalb der bestehenden Naturgesetzen. Daher kann sie wohl blenden, überraschen, verblüffen, allein wahrhaft erfreuen, begeistern, entzücken wird sie nie, wenigstens nicht auf die Dauer. Nachdem wir sie einmal gehört hatten, haben wir nicht mehr den inneren Drang empfunden, sie wieder zu hören, und trotz Beifall und Zuspruch behaupten wir, daß dies die allgemeine Empfindung war. Bei allen öffentlichen Produktionen, mit welchen irgend ein Sinnenkitzel verbunden ist, und dieser ist dem übermenschlichen Stimmregister und dem wie elektrische Funken sprühenden Staktato der gefeierten Sängerin nicht abzusprechen, oder welche wie die Patti-Konzerte zum Mode-Artikel gestempelt werden, wo es sich für Viele nicht darum handelt, zu hören, sondern zu sehen und gesehen zu werden, bei derartigen Produktionen kann der Zuspruch so groß er auch sei, unsre Behauptung der inneren Nichtbefriedigung aller halbwegs Gebildeten nicht entkräften. Denn selbst angenommen, daß sich das Publikum nur im geringen Maße bei jedem Konzerte erneuert, so gibt es ja doch der Leute genug, und zwar nicht in den unteren Schichten der Gesellschaft, welche tägliche Zirkusbesucher sind, vierzig Mal die „schöne Helena" oder die „Eselshaut" angesehen haben, oder allabendlich im Carltheater sitzen, folglich auch bei den Patti-Konzerten auf eine Erregung des Geistes und des Gemüthes keinen Anspruch machen. Was den Beifall betrifft, so wird jedes in dieser Beziehung geübte Ohr es leicht empfinden, daß er trotz Lärm und Dauer doch hohl klingt, und daß ihm die Spontaneität und die Wärme abgeht. Das ganze Publikum wird gewissermaßen zur freiwilligen Klaque, die ohne inneren Drang nur in Folge rein äußerlicher Ursachen und Wirkungen lärmt und tobt. Wie ganz anders klingt der Applaus, mit dem Piatti überschüttet

wird. Wie bricht der, in Folge eines inneren Bedürfnisses, warm und erwärmend, unaufhaltsam hervor! Ja dieser Künstler kann auf den Erfolg, den er hier errungen, stolz sein, der übrigens ein vollkommen verdienter ist. Freilich trägt die Seltenheit guter Cellisten, wie wir es bereits im vorigen Bericht erwähnt haben, noch bei, diesen Erfolg zu vergrößern. Die Violine war hier stets glänzend vertreten. Wir hatten früher unseren Mayseder, dann folgte Hellmesberger, welchem sich in neuester Zeit noch Laub hinzugesellt hat. Diesen Meistern standen von jeher und stehen noch jetzt in zweiter Reihe eine ganze Legion tüchtiger Violinspieler zur Seite. Außerdem gibt es keinen fremden Künstler auf diesem Instrument, der nicht in Wien gewesen wäre. Einen großen Cellisten hat aber Wien nie besessen. Merk war ein süßlicher Salon-Virtuos mit kleinem, dünnem Ton, Linke und sein Nachfolger Borzaga waren wohl ganz tüchtige Quartettspieler, doch sonst keine Künstler ersten Ranges. Die Zeiten, wo Romberg, Bohrer und Servais hier konzertirten, sind längst vorüber, und selbst letzterer war doch trotz seines herrlichen Tones und seiner erstaunlichen Bravour, nur ein einseitiger Virtuos. Seit Jahren kennt man hier das Cello nur mehr als ein Theils schnarrendes, Theils näselndes Instrument, welches bloß im Quartett mühselig seinen Platz behauptet. Daß unter solchen Umständen ein Künstler wie Piatti mit seinem reinen, vollen, schönen, in allen Lagen gleichmäßig ausgebildeten Ton, seiner vollendeten Technik, seinem warmen und geschmackvollen Vortrag eine außergewöhnliche Wirkung erzielen mußte, ist leicht erklärlich. Schade nur, daß es beinahe gar keine Kompositionen für das Cello gibt, die einigen künstlerischen Werth hätten, und daß wir nicht auch Gelegenheit haben, Hrn. Piatti einmal als Quartettspieler zu hören, in welchem Genre er ebenfalls gleich Ausgezeichnetes wie im Konzertfach leisten soll.

Heute beginnt Hr. Ullman den zweiten Zyklus seiner Patti-Konzerte, zu welchen er diesmal noch die Herrn Hellmesberger, Epstein, Lewy und den einst so berühmten Giorgio Ronconi zugesagt hat. Nach dem gänzlichen Schluß derselben werden wir vielleicht wieder Gelegenheit finden, auf das ganze Unternehmen zurückzukommen.

Korrespondenz-Nachrichten.

A—s **Frankfurt a. M.** (Konzerte). Unsere diesmalige Konzertsaison bleibt bis jetzt ihrem Charakter einer außergewöhnlichen Ergiebigkeit treu, und zwar Ergiebigkeit im besseren musikalischen Sinne; der massenhaftere und minder gehaltvolle Nachtrab folgt gewöhnlich erst in der Fastenzeit. Was die eigentliche Kammermusik anbelangt, so sind den bereits früher erwähnten Quartettsoiréen der Gebrüder Müller aus Meiningen, welche nach deren Rückkehr vom Niederrhein und aus Holland im Januar ihre abermalige Fortsetzung finden werden, Konzerte eines hiesigen Quartetts (Hermann) und eines der bereits seit einer Reihe von Jahren rühmlich bekannten sogenannten „Pariser Beethoven Quartetts" gefolgt. Ersteres, welches sich nicht blos auf klassische und moderne Streichquartette beschränkt, sondern auch Klaviermusik (Hr. Wallenstein) zuzieht, kann sich allerdings in der Einheitlichkeit der Ausführung weder dem Müller'schen, noch dem Pariser Quartett gleichstellen, doch ist die Viola durch Hrn. Wetcker, die erste Violine durch Hrn. Hermann in hochkünstlerischer Weise vertreten; der Violoncellist Hr. Val. Müller beabsichtigt demnächst auszutreten und nach Paris zurückzukehren. Die wohl vollendetsten Leistungen gab das Pariser Quartett (HH. Maurin, Sabatier, Mas, Chevillard), in seinem ersten Konzert, dem indessen nur noch ein zweites (25. Nov.) folgen wird, da der Bewegungskreis der Künstler innerhalb der letzten Beethoven'schen Quartette (Nr. 11—15) doch selbst für das hiesige Publikum ein etwas allzu exclusiver ist. So unbestritten und, wir möchten sagen, ohne Gleichen die künstlerische und technische Wiedergabe der seit 15 Jahren unablässig durchstudirten und eingeübten Meisterwerke Beethoven's ist, so empfindet man doch eben beim Anhören dieser höchsten Vollendung in der Ausführung das Bedürfniß nach einer Erholung durch Abwechslung, wie sie die Künstler bei ihrem früheren Besuche vermittelst Einstreuung Mozart'scher, Haydn'scher u. a. Kompositionen gewährten. — Es nimmt sich vielleicht seltsam aus, daß wir an diese strenge Kammermusik die rühmende Erwähnung eines — Posaunenkonzerts reihen. Hatte vielleicht auch die Seltsamkeit des Konzertinstrumentes die dafür zur Disposition gestellten Räume einer Kirche so über alle Erwartung gefüllt, so ist doch das Urtheil selbst der strengsten Musikkenner über die Behandlung der Posaune durch Hrn. Musikdirektor Böhme aus Dresden darin einstimmig, daß sie aus dem Instrument eine derartige, nicht blaß machvolle und erschütternde, sondern auch weiche und einschmeichelnde Wirkung geradezu bisher für unerreichbar gehalten. Die Erhabenheit des Eindrucks ihrer Tonrufe neben den vollen Registern der vom Organisten Hrn. Oppel meisterhaft gespielten Orgel läßt sich in der That fast eben so wenig schildern, als die Weichheit und Wehmuth ihrer Kantilene, womit sie dem Gesang der Fr. Schmidt-Götte sekundirte. Vom Metall des Instruments blieb im Tone keine Spur, und in der technischen Handhabung wie im Klange erinnerte es thatsächlich öfters an die menschenstimmenähnliche Tongebung der Zungen-Holzinstrumente. — Fr. Schumann, die Klavierspielerin par excellence, erntete mit Herrn Joachim, dem Violinisten par excellence, nicht blos im eigenen Konzert, sondern auch

mehrmals im Museum den enthusiastischsten Beifall. Die Hoffnung, ihre ebenbürtige Rivalin, Fr. Clauß-Szarvadi, zu hören, wurde durch deren nachhaltige Erkrankung, welche sie zur Rückkehr nach Paris nöthigte, für diese Saison vereitelt. Das dritte Museumskonzert brachte Symphoniefragmente von Schubert, zwar in derselben Zusammenstellung, welche früher (1860) auch in Wien beliebt worden ist, aber nicht ohne harten Tadel wegen der musikalisch unzusammenhängenden Auswahl zu erfahren. — Weniger tadellos als die orchestralen Leistungen der Museumskonzerte sind natürlich gewöhnlich diejenigen der Dilettantenvereine; und der Frankfurter Lokalpatriotismus bleibt überdies keineswegs ohne Einfluß auf deren öffentliche Kritik. Indessen ist aus dem ersten Abonnementkonzert des „Philharmonischen Vereins" die Vorführung von Haydn's D-dur-Symphonie und der Ouverture zu „Katharina Cornaro" von Lachner in München rühmlich hervorzuheben. Der „Liederkranz" zeichnete sich in seinem Konzert zum Besten der Mozartstiftung namentlich durch den Vortrag der Chöre von Hiller, Gade, Silcher und Rücken aus die Kantate mit Orchester von Brambach zu Schiller's „Macht des Gesangs" ist eine gutgemeinte Schülerarbeit, die wohl nur als solche (B. ist Zögling der Mozartstiftung) zur Aufführung kam. Hr. Karl Hill und Frl. Labitzki erfreuten durch Liedervorträge, Hr. Wilhelmi aus Wiesbaden durch treffliches Violinspiel, in welchem eine große Zukunft steckt. — Unsere ziemlich lahme und zahme Kritik scheint durch die sonntäglichen Flugblätter von Heinrich Becker: „Frankfurter Musik", aus ihrer Lethargie und Kameraderie einigermaßen unsanft, aber mit guter Sachkenntniß aufgerüttelt werden zu sollen. Dem Theater wäre es noch weit ersprießlicher. Dasselbe macht jetzt vortreffliche Geschäfte mit Verdi's „Traviata", die hier „Violetta" getauft ist und von Fr. Fabbri-Mulder fast noch ausgezeichneter dargestellt, als gesungen wird. Meyerbeer's „Afrikanerin", womit uns am 19. Darmstadt gewohnter Weise zuvorgekommen ist, und zwar mit einer Ausstattungspracht, an welche hier nicht gedacht werden kann, soll „nächstens" in Szene gehen. Zur Feier von Mozart's Geburtstag (28. Jan.) wird dessen bekanntlich bloß fragmentarisch vorhandene „Zaide" (mit nachgedichtetem Text von Gallmik) vorbereitet. — Eben beginnt Hr. Knaack aus Wien ein Gastspiel.

Kleine Chronik.

Meyerbeer's „Afrikanerin" ging am 19. November in Darmstadt in Szene. Die „Niederrhein. Musikztg." berichtet darüber: „Die Aufführung war eine des Werkes würdige. Frl. Stöger, welche die Rolle der Selika sang, verband mit ergreifendem Spiel eine äußerst wirksame gesangliche Wiedergabe, eben so gab uns Hr. Becker einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Nelusco. Nicht minder Anerkennung verdient Hr. Nachbaur als Vasco de Gama. Die Uebrigen thaten ihr Möglichstes. Nicht unterlassen können wir es aber, Hrn. Hof-Kapellmeister Resvadda für die gediegene Einstudierung der Oper, die vortreffliche Disziplin des Orchesters und die schwungvolle, energische Leitung des Ganzen unsere ganz besondere Anerkennung auszusprechen. Zum Schlusse müssen wir noch mit wenigen Worten der vortrefflichen Leistung des Hrn. Maschinenmeisters Brandt und des Hrn. Hofmalers Schwedler gedenken. Besonders hat es uns gefreut, daß auch der letztere Seitens des Publikums durch dreimaligen, wohlverdienten Hervorruf geehrt und ausgezeichnet wurde. Der Schiffbruch im dritten Akte war das Vorzüglichste, was Theater-Maschinerie leisten konnte, und die Schluß-Dekoration der Oper das Prachtvollste, was im Genre der Dekorations-Malerei wohl hervorgebracht worden ist". — In Nürnberg kam diese Oper am 24. v. M. in glänzender Ausstattung und mit großem Beifall zur ersten Aufführung. — Auch in Brüssel wurde sie bereits gegeben. — In Kadurg steht ihre Aufführung für den 10. d. M. bevor; im Hamburger Stadttheater soll sie im nächsten Januar stattfinden. Die Rollen sind bereits vertheilt: Selika Frl. Harry oder Fr. Schröder-Chalaupka, Vasco: Kaloman Schmidl oder Hr. Schleich, Ines: Frl. v. Terey oder Frl. Löwe, Nelusko: Hr. Zottmayr oder Rübsam.

Fel. Lucca wurde am 2. d. M. in ihrer Wohnung in Berlin durch den Hofprediger Büchsel mit Hrn. v. Rahden getraut.

Professor Fr. Bodenstedt hat seine Funktion beim Münchner Hoftheater übernommen; seine Aufgabe besteht darin, bei der Aufführung klassischer Dichtungen sich mit den Darstellern in persönlichen Verkehr zu setzen, seine Ansichten über die Intention des betreffenden Werkes und über die darzustellenden einzelnen Charaktere zu äußern, und zu diesem Zwecke bei der jedesmaligen Leseprobe, sowie bei den scenischen Proben gegenwärtig zu sein. Die Inscenirung der Stücke sowie die Rollenbesetzung bleibt wie bisher den Regisseuren und der Intendanz überlassen.

Todesfälle. Hier starb am 18. November der ehemalige Oberregisseur des Josephstädter Theaters Joseph Schall v. Falkenfarst, genannt Farst, 59 Jahre alt, nach langem, qualvollem Leiden. Der Verblichene war der Sohn des in Wien verstorbenen k. k. Feldmarschall Lieutenants Baron Georg Schall v. Falkenfarst. In Prag am 4. d. M. der Violinprofessor am Konservatorium Mildner. Er mußte das Theater während der Aufführung des „Lohengrin" wegen plötzlichen Unwohlseins verlassen und starb bald darauf. In Paris starb der bekannte Vaudevilledichter Mekesville, dessen Name sehr oft als Mitverfasser neben Scribe genannt wurde, am 7. v. M. in hohem Alter. Ebendaselbst Dumanoir, einer der fruchtbarsten und beliebtesten französischen Theaterschriftsteller der Gegenwart, nach schmerzlichem Leiden. Er war 1806 in Guadeloupe aus einer im Jahre 1763 geadelten Familie geboren. Eben daselbst die bekannte Pianistin Frl. Therese Wartel. Sie war eine treffliche Pianistin, die auch in der „Patrie" Recensionen schrieb und unlängst noch ein Buch über die Sonaten Beethoven's herausgegeben hat.

Briefkasten der Redaktion. 2—7 Dezember: E. L. in Kopenhagen: Benützt. — L. in Stuttgart, F. in Prag: Beides Erhalten — E. S. in Darmstadt: Da die Sache jetzt von selbst zur Unmöglichkeit wird, müssen wir danken.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 50. Elfter Jahrgang.

Recenſionen

und Mittheilungen über

Theater und Muſik.

Wien. 16. Dezember 1865.

Jeden Samſtag erſcheint eine Nummer **Preis:** vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Poſt: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion:** Hoher Markt 1. — **Expedition:** Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengaſſe 6. Man abonnirt daſelbſt, durch die Poſtanſtalten, ſowie durch alle Buch-, Kunſt- und Muſikalienhandlungen.

Inhalt: Das Klavier. Von Karl Nawratil. III. — Dramaturgiſche Betrachtungen aus Karlsruhe. IV. (Schluß). — Muſikaliſche Literatur (Baeglel, Rottebohm, F. Kiel, M. Bruch). — Stuttgarter Theaterbericht. — Wiener Theaterbericht: Akademie im Opernhaus („Sappho"), Burgtheater („In der Heimath", „Sappho"), An der Wien (Singer'ſche Akademie, „Die ſaliſche Charlotta Patti"), Joſefſtadt („Ambo-Solo"). — Korreſpondenz-Nachrichten (Berlin, Innsbruck). — Lokales.

Das Klavier.

Von Karl Nawratil.

III.

Sind Klavier und Kompoſition das Materiale, ſo iſt die reproduktive Kraft des Spielers das Element, welches Leben in die todte Maſſe haucht und ein ſchönes Gebilde vor den Hörer zaubert. Darin liegt die Aufgabe des Spielers und es gibt der Anſprüche an ihn ſo viele und große, daß nur ein echter Künſtler im Stande iſt, dieſelben zu befriedigen. Zunächſt iſt nicht die Hand allein das Bindemittel zwiſchen dem Tonwerk und dem Ohr; mag der Spieler mit der glänzendſten Technik, mit virtuoſer Bravour ausgerüſtet ſein, er wird den Zuhörer oder Zuſchauer in Verwunderung, vielleicht auch in Erſtaunen, niemals aber in Bewunderung, noch viel weniger in Entzücken verſetzen. Nur was dem Kopf entſpringt, wird der Kopf begreifen, nur was aus dem Herzen kommt, wird zum Herzen gehen. Der Spieler muß aber ganz ſeiner Aufgabe leben. Sein Verſtand hat das Tonwerk mit anatomiſchem Meſſer zu ſeciren, den rhythmiſchen Bau, die Periode, die einzelnen Phraſen, jede neue Geſtaltung des Gedankens deutlich darzuſtellen und ein klares Bild des Werkes zu entwerfen. Er hat den Geiſt des Komponiſten zu erfaſſen, den Charakter desſelben im Wiedergeben des Tonwerkes konſequent durchzuführen. Das Gefühl gibt ihm den Maßſtab für das Schöne und zieht ihm die Grenzen, wie weit er den Verſtand wirken laſſen darf, ohne kalt zu werden. Beide zuſammen diktiren der Hand den Ton, und ſo wird die Geſammtthätigkeit des Spielers in Anſpruch genommen.

Wir haben ſchon angedeutet, daß jeder Tonſetzer an den Spieler mit der unabweislichen Forderung herantritt, ihn aufzufaſſen. Ein denkender Charakterdarſteller wird, bevor er eine hiſtoriſche Geſtalt auf die Bühne bringt, ſich nicht begnügen, ſeinen Helden im ſpeziellen dramatiſchen Verhältniſſe wiederzugeben, ſondern er wird die Geſchichte jener Zeit, aus welcher ſein Charakter ſtammt, ſtudiren, die Verhältniſſe kennen lernen, unter welchen derſelbe lebte und wirkte, er wird zurückgehen auf die pſychologiſchen Motive, aus welchen ſeine Handlungen folgerten. Aehnlich verhält es ſich mit dem reproducirenden Klavierſpieler. Der Geiſt des Komponiſten, wenn er auch in jedem ſeiner Werke zu finden iſt, ſpricht ſich doch nicht in einem einzigen in ſeiner Ganzheit aus. Will nun der Künſtler nicht ſein ſubjektives Ich, ſondern den Autor bringen, ſo genügt das aufmerkſamſte Studium Eines Werkes nicht, er muß die verſchiedenen Züge aus mehreren Werken zuſammenſtellen und daraus ſeine Einzelleiſtung formen. Lenken wir nun nach dieſer allgemeinen Abſchweifung auf das Klavierſpiel im Beſonderen zurück, ſo möchten wir behaupten, daß der Anſchlag das eigentlich Charakteriſtiſche iſt, wodurch wir einen Meiſter am beſten repräſentiren. Wird z. B. Beethoven in eben der Weiſe behandelt, wie Mendelsſohn, ſo wird entweder der erſtere zu weich klingen, was mit der Rieſenkraft ſeiner Harmonien und Melodien im direkten Widerſpruch ſtünde, oder der letztere würde an der ihm eigenthümlichen, reizenden Weich-

Digitized by Google

heit einbüßen, wodurch er sich dem Herzen des Zuhörers so unwiderstehlich einzuschmeicheln weiß. Wir sind der Ansicht, daß die Fingerfertigkeit eigentlich weniger wichtig und nur ein Zubehör sei; sie dient aber jedenfalls dazu, vorkommenden Falls den Anschlag des Pianisten in ein glänzendes Licht zu setzen.

Halten wir diesen Gesichtspunkt fest, so finden wir unter den Legionen klavierspielender Individuen viele Pianisten, einige Virtuosen — und sehr wenige Künstler, wie überhaupt das wahrhaft Schöne und Gute selten ist.

Ein Moment ist bei der Beurtheilung einer Pianistenleistung nicht zu übersehen: ob er nämlich der einzige Reproduzent ist, oder ob er im Ensemble mitzuwirken habe. Im ersten Falle ist er allein verantwortlich für den Erfolg, er hat aber auch freien Spielraum für Auffassung und Wiedergabe, kein anderes Element beengt oder stört ihn.

Im anderen Falle hat er sich jedoch nicht nur in Ansehung der physischen Kraft nach den Mitwirkenden zu richten und Alles zu vermeiden, was ihn unberechtigter Weise in den Vordergrund zu stellen und die Anderen zu decken geeignet wäre; sondern er hat auch nach unserer Ansicht seine individuelle Auffassung des Tonsetzers der fremden zu akkommodiren, indem sonst die Gesammtleistung eine zerstückelte sein müßte, und das Werk gar keinen Eindruck hervorbringen könnte; das Auditorium müßte sich jedenfalls nach einer solchen Aufführung sehr unbefriedigt fühlen. Um ein, freilich nur im uneigentlichen Sinne passendes Beispiel zu erwähnen — das Quartett Hellmesberger verdankt seine Erfolge gewiß auch zum nicht geringen Theil dem wahrhaft wunderbaren Zusammenspiel; mit geschlossenen Augen sollte man glauben, ein Künstler spiele auf vier Instrumenten, und darin hat es seines Gleichen noch nicht gefunden.

Die schwierigste Aufgabe für den Pianisten ist aber die Aufführung eines Klavierkonzertes. Abgesehen von allen Anforderungen, welchen ein Klavierspieler überhaupt genügen soll, abgesehen von der bedeutenden physischen Kraft und Ausdauer, über welche er sich die vollste Herrschaft bis zum Schlusse zu bewahren wissen, und mittelst welcher er in den brausenden Wogen des Orchesters die Stimme seines Instrumentes siegreich ertönen lassen muß, abgesehen von einer brillanten Technik, kommt noch die größte Schwierigkeit dazu, das Klavier so zu behandeln, daß es neben dem Orchester nicht nur nicht matt klinge, sondern sich vortheilhaft abhebe. Es leuchtet wohl ein, daß nur der vollendete Künstler dieser Aufgabe gewachsen sein kann. Hier begegnen wir wieder dem Anschlag, der im zartesten Piano voll und metallreich, im stärksten Forte nicht roh und hart klingen darf, und der das beste Mittel ist, diese Schwierigkeiten siegreich zu bestehen.

Betrachten wir die Technik des Spieles, so drängt sich uns bei Vergleichung der Kompositionen die Ueberzeugung auf, daß die älteren Tonwerke eine eben so große Fingerfertigkeit erforderten, wie die neueren. Auch jetzt gehören z. B. die Klavier- und Orgelkompositionen J. S. Bach's zu den schwierigsten Aufgaben und bilden die beste Schule für den strebsamen Künstler.

In dem Maße, als mit der Zeit der Ton des Klaviers schöner wurde, sind auch die Schwierigkeiten in der Behandlung desselben größer geworden; insofern die Anforderungen sich mehrten, ist auch die Technik eine vollkommenere. Wie weit sich dieser Zweig der Musik noch entwickeln wird — wer weiß es anzugeben? Wünschen wir uns zu dem Guten Glück, das der menschliche Geist auf diesem Gebiete geschaffen hat, und hoffen wir, daß, wie Alles, auch diese Kunst dem allgemeinem Naturgesetz einer mählichen Vervollkommnung unterworfen sei.

Dramaturgische Betrachtungen aus Karlsruhe.

IV. Das Repertoir.

(Schluß.)

Neben dem dauernden Besitze der Poesie hat das Theater die Aufgabe, die Erzeugnisse der Gegenwart zu gestalten und uns vorzuführen. Wir leben in der Gegenwart und haben ein Bedürfniß und ein Recht, sie auch in ihren poetischen Erzeugnissen zu erkennen. Wenn auch die Nachwelt erst den giltigen Preis austheilt, so sollen unsere Dichter nicht allein auf diese Hoffnung und auf unsere Enkel verwiesen sein. Das Theater sei ein Bild der Zeit in ihrem poetischen Gewande. Wer mag da an der Pforte stehen und sie der Mitwelt verschließen? Sind ihre Tendenzen fehlerhaft,

Digitized by Google

ſind ihre Werke leichtfertig, iſt ihr Schaffen oberflächlich, ſo ſind dies Thatſachen, die wir kennen lernen wollen. Keine Direktion hat das Recht, den Vormund ihrer Zeit zu ſpielen, und wenn dieſe nichts Beſſeres hervorbringt, ſo iſt ſie nicht verantwortlich dafür, das wenn auch nur verhältnißmäßig Beſte iſt ſie jedoch unbedingt verpflichtet zur Darſtellung zu bringen. Die Beurtheilung ſei Sache des Publikums, eine direktoriale Zenſur aber unzuläſſig.

Dabei wird freilich niemand begierig ſein Alles und Jedes, was für die Bühne geſchrieben wird, auch wirklich dargeſtellt ſehen zu wollen. Eine Sichtung der großen Maſſe, eine Auswahl des Gegebenen iſt unter allen Verhältniſſen unvermeidlich. Die Aufgabe gehört wohl zu den ſchwierigeren einer kunſtverſtändigen Leitung. Ueber die klaſſiſchen Schöpfungen hat die Zeit Gericht gehalten, hier iſt keine ſchwierige Wahl, die Direktion nimmt nur Anerkanntes auf, und die Wahl wird nur durch Rückſichten der Beſetzung geleitet ſein. Die Auswahl in der Gegenwart hat mehr Bedeutung: hier handelt es ſich darum, das Werk aus der Menge heraus zu finden, ſeinen Werth zu erkennen, ſeinen Charakter zu verſtehen, um damit, als Repräſentanten einer ganzen Gruppe, deren Richtung zu zeichnen. Hier gehört der Mann her, welcher Verſtändniß und Urtheil über die Literatur ſeiner Zeit, welcher den Geſchmack der richtigen, glücklichen Auswahl beſitzt. Der Schauſpieler legt bekanntlich einen andern Maßſtab an den Werth dramatiſcher Werke, als der kritiſche und dichteriſche Kenner und einen andern als ein feinfühlendes empfängliches Publikum; ein techniſcher Leiter, dem die Entwicklung der Schauſpielkunſt ſeine wahre Aufgabe iſt, wird andere Wahlen treffen als jener. Wie der Einzelſchauſpieler nur gute Rollen in den Stücken ſucht, findet dieſer einen Reiz in dem glücklichen Zuſammenſtellen und Zuſammenwirken verſchiedener Kräfte, deren Fäden er ſelbſt in der Hand hält. Das Repertoir aber muß durch andere Motive bereichert werden, hier iſt das Feld der eigenen Selbſtverläugnung, hier der Platz, die eigene perſönliche Ab- oder Zuneigung zurückzudrängen, und in objektiver Auffaſſung weder dem Publikum zu ſchmeicheln, noch Schauſtellungen der eigenen Eitelkeit herzurichten.

Hier müßten wohl die folgenden Grundſätze gelten. Was die Gegenwart an dramatiſchen Dichtungen Hervorragendes ſchafft, hat ein erſtes Anrecht an das Theater. Dichter, welche unter der Menge der übrigen durch die Kritik ausgezeichnet werden, und als oder unter die erſten der Lebenden zählen, haben, wenn ihre Werke nur halbwegs aufführbar ſind, ein unabweisbares Recht zur Darſtellung, das Publikum ein Recht, ſie zu verlangen.

Sollen Deutſchlands Theater immer fortfahren, ihren Dichtern, ſo lange ſie leben, den Rücken zu wenden, ihren Stoff aus früheren Jahrhunderten und aus fremden Ländern zu holen, und den Eigenen höchſtens Todtenopfer zu bringen? Wie lange mußte Richard Wagner ſeine Opern im Pulte verſchließen! Sollen nur die Birch-Pfeifer, Benedix, Laube dieſe Gunſt genießen? Hebbel iſt geſtorben, ehe die meiſten Bühnen nur ſeinen Namen gekannt. Das ſollte anders ſein. Hat der Dichter einen Ruf erlangt, ſo ſoll es jedem Theater Pflicht und Ehre ſein, ſeine Gebilde zu beleben und zu verbreiten.

Auch wohl manche jugendliche Kraft, die erſt im Verborgenen ihre Erſtlingsblüthen treibt, nimmt dasſelbe Recht für ſich in Anſpruch, und vermeint, daß ihr nur die Oeffentlichkeit fehle, um des Ruhmes gewiß zu ſein. Einmal muß der Anfang gemacht werden, uns iſt es ſicher ſchmerzlich, ſtets vergeblich darauf warten zu müſſen. Solche unſichere Erſtlingsverſuche haben für eine Direktion ihren Reiz, ſie haben ihre Mißlichkeit: ein unbefangenes Urtheil iſt, wenn irgendwo, hier geboten, ungeblendet von der Eitelkeit mäcenatiſcher Begünſtigung, unbeirrt durch die Frucht eines möglichen Mißlingens.

Was auf dem Theater die Runde macht, was, wenn auch vielfach nur durch den Reiz der Neuheit einen Beifall erlangt, von dem die Zeitungen berichten, muß ſeinen Weg durch das Repertoir nehmen, und das Publikum verlangt darnach, durch eigene Anſicht davon ſich überzeugen, darüber entſcheiden zu können.

Nach dieſen Verbindlichkeiten, welche wir dem Repertoir zuweiſen, dürfen wir nicht verkennen, daß der zweite, der moderne, der lebende Theil desſelben eine andere Behandlung verlangt als der zuerſt aufgeſtellte. Während jener zu dauerndem Beſitze einſtudirt wird, würde man Unrecht thun, dieſen durchweg als „Erwerbungen“, wie ſie hier heißen, zu betrachten. Die Direktion wird und muß Vieles, was der Tag bringt, ſchon in der ſicheren Abſicht vorführen, daß es der Tag ebenſo bald wieder fortnehmen wird. Sie ſoll und darf nicht die Abſicht haben, Alles, was ſie einſtudiren läßt, auch dauernd oder möglichſt lange behalten zu wollen, ſie darf nicht jedes neue Stück behandeln, wie eine neue Walze, welche man einer Spielorgel einſetzt, um dann immer wieder das Stückchen zu ſpielen, weil es eben einmal fabrizirt wurde. Sie muß die Entſagung haben,

eingegeben durch ihre nach höherer Richtung ſchaffende Thätigkeit, ihre Schöpfungen auch wieder zu verwerfen, ſobald ſie ihrem Zwecke gedient, wenn ſie einen Einblick gegeben in Auffaſſungen, in Sitten, in Weiſen der Zeit, wenn ſie eine Stunde heiter ausgefüllt, wenn ſie Richtungen, ſelbſt verderbliche angedeutet, wenn ſie das jugendliche Schaffen friſcher, aber noch unreifer Kräfte gezeigt. Hier muß ein bewegter Wechſel herrſchen, wie im Leben der Gegenwart ſelbſt, denn nur dadurch wird ſie uns ihr Bild erſchließen.

Daß bei der vorwaltend klaſſiſchen Richtung des Karlsruher Hoftheaters die Gegenwart zu kurz kommt, geht ſchon aus den Zahlenverhältniſſen hervor. Zwar was den allgemeinen Gang über die Bretter macht, vermeiden wir auch nicht: wir geben die Birch-Pfeiffer's und die Benedix, wir können von den paar Görner nicht weg, Laube, Heyſe, Brachvogel, Freytag, Hackländer, Putlitz fehlen nicht, wir haben einige Scribe in unſerer Sammlung und können die mancherlei franzöſiſchen Kleinigkeiten nicht entbehren, wenn wir auch anerkannter Maßen in der Auswahl derſelben nicht ſonderlich glücklich ſind. Aber man ſieht es deutlich, die klaſſiſche Aufgabe abſorbirt die Kraft der Direktion, für die Gegenwart fehlt der Geſchmack, fehlt die Beweglichkeit.

Betrachten wir es einfach der Zahl nach, was von neuen Erzeugniſſen der Gegenwart geboten wird, ſo ſind es mit Ausſchluß der Opern jährlich durchſchnittlich nur 15 bis 16 neue Stücke, von denen etwa die Hälfte nicht den ganzen Abend füllen. Kommen dazu nun auch noch die dauernd oder wenigſtens länger im Repertoir verweilenden Kinder unſerer Zeit, wie etwa die der oben angeführten Verfaſſer, ſo iſt es damit ſchon rein quantitativ nicht möglich, ein Bild der dramatiſchen Poeſie der Gegenwart zu zeichnen. Es wird dadurch noch mehr erſchwert, daß Neuigkeiten, welche an ſich keinen andern Werth haben können, als eben den, neu zu ſein, zu lange im Repertoir behalten werden. Es mag dies freilich mit dem Prinzipe des techniſchen Leiters zuſammenhängen, der das Schauſpiel nicht der Dichtung wegen, ſondern wegen der Schauſpielkunſt belebt und in Scene ſetzt. Dieſer kann um den Stoff, „den er überall zu finden weiß", keinen großen Unterſchied machen, wenn nur ſeine Kunſt ſich daran bewähren kann. Dieſer wird auch ſeine „Erwerbungen des Repertoirs" feſthalten, ſo lange es irgend geht, da er ſie als ſeine eigenen Werke betrachtet. Wir müſſen ihm deßhalb jene göttliche, wenn auch heidniſche Natur des alten Kronos wünſchen, der ja auch ſeine eigenen Kinder nicht ſchonte. Dieſe Kleinigkeiten, wenn ſie auch eben erſt neu waren, verſperren, ſo lange ſie erhalten bleiben, einer andern Neuigkeit den Platz und hemmen die lebendige Bewegung. So bleibt ſtets eine zu große Menge des Neueren ausgeſchloſſen, und das wenig Gegebene erlaubt keinen Rückſchluß auf die geſammte Produktion.

Je weniger zahlreich deshalb die Auswahl des Neuen iſt, deſto ſyſtematiſcher und gewiſſenhafter müßte ſie geſchehen. In der Verſäumniß dieſes Grundſatzes erkennen wir nun den größten Mangel unſeres Repertoirs. Wo die Auswahl nicht durch anerkannte Autoren geleitet, faſt vorgeſchrieben wird, erſcheint ſie einerſeits wie zufällig, oft verfehlt, in dem, was ſie bringt, und unbegreiflich abſichtlich in dem, was ſie vermeidet. Während eine Reihe von Kleinigkeiten ſchon mit ihrer Erſcheinung verurtheilt iſt, während Werke unbekannter begünſtigter Neulinge mit Vorliebe vorgeführt werden, entbehrt das Repertoir ſeiner anerkannten Dichter. Es kann nicht zufällig ſein, daß von Gutzkow's ſämmtlichen Stücken einzig ſein „Urbild des Tartüffe" zugelaſſen iſt; Hebbel, deſſen dichteriſches Weſen unbezweifelt iſt, der aber ſterben mußte, ohne daß die Theaterdirektionen die Vermittler wurden zwiſchen ihm und dem Volke, blieb auch auf unſerer Bühne, welche doch ein Tempel der Kunſt iſt, unbekannt bis vor wenigen Monaten, wo ſeine „Nibelungen" einen von der Direktion ungeahnten Triumph feierten. Geibel dichtet nicht für uns; manchen tüchtigen der lebenden Dichter kennen wir kaum aus einem Probeſtücke. Iſt es erlaubt, daß eine Direktion nach ſubjektivem Ermeſſen dieſe Dichter ausſchließt, iſt ein Bild der Gegenwart gegeben, wo die Erſten fehlen?

Die Auswahl des franzöſiſchen Luſtſpiels, welches wir immer nicht entbehren können, aber auch wirklich nicht entbehren wollen, ſcheint nun gar faſt nur nach Zufall oder Laune, nach dieſer oder jener Rolle, nach einem Zuſammenſpiel, — warum nicht auch dem Ueberſetzer zu Liebe? — getroffen zu ſein. Bei ausländiſchen Erzeugniſſen aber müßte, wenn irgend wo, ein beſtimmtes Syſtem beobachtet werden, um das Charakteriſtiſche aufzugreifen, worin der Geiſt des Volkes und ſeiner Poeſie ſich abſpiegelt. Und wir wiſſen, daß die Franzoſen ſowohl Meiſter ſind in der techniſchen Mache des Bühnenſpiels, als daß ſie auch in ihrem modernen Luſt- und Sittenſpiel vortreffliche Autoren beſitzen. Statt daß man z. B. die „Eheſtands-Invaliden" herausſucht und damit zeigt, daß es nicht die Unſauberkeiten

der franzöſiſchen Geſellſchaft ſind, weßhalb man ihre Dramen von der Bühne ausſchließt, ſo wähle man doch Stücke aus, welche in Dichtung und Tendenz jenes bedeutend überragen, ſo greife man doch lieber nach Alexander Dumas ſelbſt, nach Sardou, George Sand, E. Girardin, ſo erinnere man ſich doch, daß Scribe noch andere Luſtſpiele geſchrieben als nur das „Glas Waſſer“. Gerade wenn man das Schauſpiel hauptſächlich der Schauſpielkunſt wegen pflegt, ſo müßten die franzöſiſchen Luſtſpiele eine erwünſchte Ausbeute ſein. Aber freilich, unſere deutſche Schwerfälligkeit kann ſelbſt die techniſche Leitung nicht überwinden.

So bleibt das Theater, wenn es ein Bild der Gegenwart ſein ſoll, unter der hieſigen Leitung weit hinter ſeiner Aufgabe zurück.

Während anerkannt hier eine weiſe Auswahl der Einzelheiten geboten iſt, fragt es ſich, ob denn auch in den Richtungen eine Auswahl getroffen werden darf, ob ganze Richtungen als überhaupt nicht kunſtberechtigt von der Bühne auszuſchließen ſind. Da wohl kaum anzunehmen oder wenigſtens in der Erfahrung abzuwarten iſt, daß ganz verwerfliche Tendenzen ſich in der Poeſie breit machen werden, welchen ſogar das Recht der Exiſtenz abzuſprechen wäre, ſo würden wir es als eine durchaus unberechtigte Bevormundung betrachten, ſolchen, die weniger in der Neigung und dem Geſchmack einer Direktion oder ſelbſt eines Theils des Publikums liegen, die Bühne ganz zu verſperren und das letztere außer Stand zu ſetzen, ſein Urtheil darüber zu bilden, oder ſich wenigſtens in einzelnen ſeiner Schichten darüber zu erfreuen. Man könnte die Klaſſizität ſo weit treiben, die italieniſchen Opern vom Repertoir zu verdrängen, man könnte das neue franzöſiſche Sittenluſtſpiel aus väterlich fürſorglicher Tendenz völlig ignoriren, man könnte das Volksluſtſpiel, die Poſſe als unwürdig für den ernſten Sinn der Kunſtanſtalt in die Sommertheater verbannen. Es wäre dies ſicherlich ein unrichtiges Verfahren, welches den Geiſt der Direktion über den Geiſt der Zeit zu ſtellen ſich vermäße. Einzelne Richtungen, ſelbſt wenn ſie als Verirrungen jetzt oder ſpäter erkannt werden, haben doch die Thatſache des Beſtehens für ſich und können nicht todtgeſchwiegen, ſondern ſollen im Gegentheil beurtheilt und wenn nöthig, wenn ſie dann für ſogar unäſthetiſch erkannt werden, öffentlich begraben werden. Richtungen aber, welche ſelbſt in der Poeſie ihre Berechtigung haben, wie die Poſſe, gehören als ein Beſtandtheil in das Repertoir. Wenn eine Neuberin zu ihrer Zeit eine Aufgabe darin erkannte, den alten deutſchen Hanswurſt von den Brettern zu vertreiben, weil er ſich unflätig aufgeführt hatte, ſo hat ſie damit nur die Auswüchſe, aber nicht die Gattung verjagen dürfen. Die Poeſie im heitern derben Gewande, der natürliche Scherz, der Humor, die ausgelaſſene, an Thorheit grenzende Heiterkeit, die ſich in der Poſſe herumtreiben, haben ihre ebenbürtige Stelle in der Dichtkunſt, doch gehört allerdings das Geſchick dazu, ſie unbefangen und mit Hingebung aufzufaſſen und zu verſtehen. Den hyperklaſſiſchen Verehrern der Neuberin, die ſie verbannen, ergeht es dabei, wie der Kammerjungfer, von der uns Heine erzählt, daß ſie von einem Verjüngungselixir in ihrem Eifer ſo viel genommen, daß ſie wieder ganz zum Kinde zuſammenging. Mit dem Hanswurſte iſt ihnen alle Luſtigkeit ſammt der ganzen Empfänglichkeit dafür ausgefahren.

Es iſt zwar richtig, unſere Zeit iſt ernſt geworden, ſie will ſich weder recht mehr erwärmen, noch erheitern, ſie hat die Miene des Blaſirten, ſie kann nicht mehr ſchwärmen und ſchämt ſich eines herzlichen Lachens, zumal über eine Dummheit; und ſo folgt eine Direktion nur dem Zeitgeiſte, wenn ſie die Poſſe nicht kennen will. Doch iſt es oft nur ein äußerlich angelegtes vornehmes Weſen, was die Heiterkeit abweiſt, was aber der echten Komik immer weicht. Wir freuen uns, auch Viſcher's Zuſtimmung anführen zu können, wenn er ſagt: „Wir haben dem derben Geiſte des Poſſenhaften ſein gutes Recht zuerkannt, und die Komödie der Bildung dürfte ſich an dieſer Quelle recht wohl erfriſchen, Geiſt des geſunden und ungetrübt heitern Lachens ſchöpfen, wie die lyriſche Poeſie echtes Gefühl aus dem Brunnen des Volksliedes“. „Die moderne Poſſe hat noch die Bedeutung wie die antike — Erholung vom ſtrengen Ernſte. Das Komiſche iſt unendlich mehr als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung“.

Wir haben bisher bei den Anforderungen an das Repertoir die Oper nicht beſonders erwähnt. Es können wohl bei der Auswahl derſelben keine anderen Grundſätze gelten, als beim rezitirenden Drama: Die klaſſiſchen Opern bis zurück auf Gluck zu dauerndem Beſitze, die hervorragenden Opern der Neuzeit, ſo lange der Geſchmack ſie anerkennt, beſtimmte abweichende Schulen und Nationalitäten in ihren Koryphäen, neue heimiſche Kompoſitionen mit weiſer Auswahl. Auch hier darf weder ein vorſichtiges Rückgreifen in ältere Zeiten, noch ein verſuchsweiſes Vorführen von Neulingsarbeiten Tadel erfahren.

Das numeriſche Verhältniß der Oper zum Drama

an Theatern, welche beide Richtungen pflegen, wird wohl immer auf Seiten des letztern, welches geringern Schwierigkeiten unterliegt, überwiegen.

Vergleichen wir mit diesen Grundsätzen das hiesige Repertair der Oper, so werden wir in ihm die gleichen Vorzüge und die gleichen Mängel finden, wie in dem des Schauspiels. Der Ernst der Kunst ist es auch hier, der seine Thätigkeit durchdringt. Die klassische Oper wird keines ihrer Werke vermissen; und sie werden nicht nur wie eine Ehrenschuld dargebracht, sondern gern und oft gegeben und freudig aufgenommen. Wer weiß, ob wir nicht vielleicht auch bald eine chronologische Mozart- aber Gluck-Gallerie zu erwarten haben? Wir sind natürlich in dauerndem Besitz der unvermeidlichen Heldenopern der Neuzeit, der „Hugenotten", „Prophet" und „Robert", der „Stummen", „Tell" und „Jüdin", so wie der leichteren Gattung von „Martha", „Czaar und Zimmermann", „Nachtlager", „Stradella", die wir 4 und 5 Mal im Jahre zu hören bekommen können; wir suchen mit Umsicht früher Bewährtes auch der jetzigen Generation zur Kenntniß zu bringen, wir lernen Gretry, Mehul, Himmel, Dittersdorf kennen; auf keiner Bühne kam Richard Wagner so bald und so dauernd zur Geltung als in Karlsruhe.

Damit ist aber auch unseres Preisens ein Ende. In diesem gewohnten Kreise bewegen wir uns mit viel Anstand und Beharrlichkeit. Die italienische Oper, Rossini selbst, wie alle seine Epigonen, wird nur ungern und in wenigen Vertretern zugelassen, die französische Spieloper, zu selten gebracht, entbehrt der Frische und Gewandtheit. Was die Gegenwart schafft, wird so sorgfältig gesichtet, daß wir nur eine sparsame Auswahl kennen lernen, und selbst Opern anerkannter Meister uns fremd bleiben. Nehmen wir die bis zum Ueberdruß wiederholten „Katharina Cornaro" und „König Enzio" aus, so wüßte ich von eigentlich neuen Erzeugnissen kaum etwas Weiteres anzuführen, als Schmidt's „La Reole" und Grisar's liebliches „Gute Nacht, Herr Pantalon", die man zur Ungebühr schnell wieder fallen ließ, und Hiller's „Katakomben" und „Deserteur", wenn ich nicht etwa noch Schubert's „Häuslichen Krieg" und Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht" dazu nennen soll. Auf den Gedanken zumal scheint sich die Direktion etwas zu Gute zu thun, daß sie diese Kantate in Scene gesetzt und aus einer großartigen, aber ihrem Charakter nach ganz undramatischen Musikschöpfung ein Puppenspiel gemacht; als ob man beliebig die Josua und Samson, die Paulus und Elias nur in die Hände des Theaterschneiders zu geben brauchte, um auch die Oratorien „für die Bühne einzurichten". So bringen wir im Jahre bei etwa 70 Opernvorstellungen nicht mehr als 2 neue Opern zu Stande, und für diese beschränkt die Direktion selbst sich die Auswahl durch eine gewisse Geistesrichtung, welche eine unbefangene Auffassung nicht zuläßt. In solcher Stimmung greift sie in der Opernnoth lieber zum „Feensee" und verschmäht eine „Undine", vielleicht nur weil die Kritik sie begehrt; verweigert sie behorrlich Gounod's „Faust", weil sie eine nationale Sünde darin erblickte, eine urdeutsche Sage und unsern ersten Dichter aus der Hand eines Franzosen zu empfangen. Solche Gesinnungen hindern sie aber gar nicht, Rossini's „Tell" zu geben, wprin unseres andern ersten Dichters Werk verballhornt und doch seine Worte getreu in die Schlußscene aufgenommen sind; sie hindern sie nicht, Hiller's „Deserteur" zuzulassen, wo man bei der schmählichen Illustration kleiner deutscher Fürsten in dem Textschreiber einen verkappten Umsturzmann vermuthen müßte, wenn nicht das deutsche Volk noch viel erbärmlicher dargestellt wäre. Und eine solche nationale Dichtung war als Festoper zu des Großherzogs Geburtstag auserwählt!

Also auch in der Oper erkennen wir, daß die Auswahl zu sehr durch Neigung und Abneigung geleitet, daß die Bewegung zu gering, daß die schaffende Gegenwart zu schwach vertreten ist.

Ich bin mit meinen Betrachtungen für diesmal zu Ende gekommen. Stoße man sich nicht an ihren Einzelheiten, und nehme sie nicht für lokale; sie sind dem Einzelnen entnommen, gelten aber gleichwohl der Gattung; von einer Bühne ausgehend, sind sie der Beurtheilung eines Systems, nicht der einer Anstalt gewidmet. Personen gehen vorüber, Geschmack und Richtung wechseln, die Schöpfungen der Kunst sind in ewiger Wandlung begriffen, aber die Vermittlung derselben zur lebendigen Gestalt kann nur unter der Leitung richtiger Grundsätze uns deren Reichthum erschließen und der wahre Ausdruck der dramatischen Poesie sein.

Digitized by Google

Muſikaliſche Literatur.

Suite, komponirt von Waldemar Bargiel. op. 7. Verlag von Breitkopf und Härtel.

v. Br. — Kompoſitionen von der gewinnendſten, liebenswürdigſten Anmuth in vollendet künſtleriſcher Form. Gleich das erſte Stück der „Suite", eine „Allemande" verräth auf das entſchiedenſte den Jünger Schumann's, dem unter allen jüngeren Komponiſten keiner innerlich ſo nahe verwandt iſt, als eben Bargiel, und dem man dieſes Stück auch ohne weiters zuſchreiben könnte. Der „Allemande" folgt eine „Kourante" von myſteriöſem Charakter, dabei aber durchſichtigſter Klarheit.

Schöne, vortreffliche, geiſt- und kunſtvolle Durchführung des Grundmotivs, beſonders im zweiten Theil. Der unruhigen Bewegtheit des Ganzen, wie ſie einer Kourante geziemt, tritt am Schluße beider Theile eine ſehr eigenthümliche Melodie entgegen, deren phyſiognomiſcher Ausdruck ganz ſpeziell dem Autor angehört, und welche die kleine, in engem Rahmen reichhaltige, insbeſondere harmoniſch intereſſante Kompoſition auf das ſchönſte abſchließt. Von den nächſtfolgenden Stücken: einer „Sarabande" einer „Air" und „Gigue" iſt vornehmlich noch die Sarabande hervorzuheben, eine düſtere Kompoſition von feierlich-ernſtem, aber durchaus originellem Gepräge. Ein ganz beſonders ſchöner Zug, wie ihn nur ein wahrhaft muſikaliſch-poetiſcher Geiſt erfindet, iſt der Eintritt des Des-dur im 12. Takt des zweiten Theiles. So gefällig und nett die kleine „Air", das vorletzte Stück der Sammlung auch klingt, ſo ſteht ſie doch hinter der Reichhaltigkeit und Eigenthümlichkeit der vorhergehenden Kompoſitionen zurück und der etwas geſucht barocken, hyperromantiſchen, im ſchlimmen Sinn Schumann'ſchen „Gigue" haben wir bei weitem am wenigſten Geſchmack abgewinnen können.

Variationen über ein Thema von Sebaſtian Bach. Komponirt von G. Nottebohm. op. 17. Derſelbe Verlag.

Eine der trefflichſten Arbeiten der geſammten neueren Literatur der Klaviermuſik! Das Thema dieſer Variationen bildet die ſchöne tiefſinnige Sarabande der franzöſiſchen D-moll-Suite des großen Meiſters. Die Variationen ſind neue. Die erſten drei ſchließen ſich melodiſch und harmoniſch eng an das Thema, obwohl der Autor bereits in der dritten die dreitheilige Form des Themas verläßt und in die zweitheilige übergeht, um erſt in der Schlußvariation wieder zu jener zurückzukehren. Die liebliche vierte Variation mit ihren hüpfenden Rhythmen, die weiche, kanoniſch gearbeitete fünfte, ſowie die energiſche, knapp geformte ſechste Variation tragen ein mehr modernes, auf das Studium Schumann's hindeutendes Gepräge; die ſiebente zeichnet ſich insbeſondere durch ihre intereſſante Harmonie aus, als das Meiſterſtück von allen aber müßten wir die achte rühmen. Ernſt und in ſtreng kontrapunktiſcher Form bewegt ſie ſich im $^4/_4$-Takt, nur durch ihren allgemeinen ernſten, ja düſtern Charakter an das Thema erinnernd. Aber wir behaupten nicht zu viel, wenn wir ſagen, daß ſie in ihrem meiſterhaften Bau, der überall doch von der lebendigſten Empfindung durchdrungen iſt, geradezu dem großen Künſtler zugeſchrieben werden könnte, der ſie durch einen jener Gedankenſplitter angeregt hat, wie ſie zu Tauſenden in ſeinen Werken ſtrahlen und leuchten. In der lebhaft bewegten letzten Variation endlich kehrt der Autor melodiſch und rhythmiſch wieder ſtrenger zu dem Thema zurück und ſchließt die reichhaltigen, kunſtvollen Tonbilder, die er, von dem alten Wundermeiſter angeregt, an uns vorüberziehen ließ, mit einem breit ausgeführten Orgelpunkte, der in den halben D-dur-Dreiklang mündet, ab. Sei dieſes Werk, wie das vorgenannte, allen Freunden wahrer, ſchöner Kunſt angelegentlichſt empfohlen!

Stabat mater. Für Frauenchor und Solo mit Orcheſter, komponirt von Friedrich Kiel. (Klavierauszug). op. 25. Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

v. Br. — Wollte man dieſes Stabat mater mit dem kürzlich von uns beſprochenen berühmten Werke des Aſtorga vergleichen, ſo würde man freilich den weiten Abſtand, in welchem ſich auf dieſem Gebiete der neuere Künſtler dem älteren gegenüber, ſehr ſeltene Fälle ausgenommen, immer zeigen wird, ſogleich erkennen. Faßt man das Werk indeſſen ohne jene prinzipielle Strenge auf, die in jedem Kunſtgenre ein gewiſſes Ideal verwirklicht ſehen möchte, ſo kann man dem ſchönen Talent, wie dem techniſchen Geſchick, mit welchem es ausgeführt iſt, Anerkennung nicht verſagen. Zwar ſind Styl und Ausdrucksweiſe dieſer Arbeit im Ganzen ziemlich modern, aber doch nur innerhalb künſtleriſcher Grenzen. An einigen Stellen möchte man wohl wünſchen, der Autor hätte gewiſſe allzu grelle Accente (insbeſondere in den Singſtimmen) vermieden. Wir meinen Stellen, wie ſie z. B. im Sologeſang des zweiten Satzes oder im vorletzten Satze (Seite 34 und 35 des Klavierauszuges) vorkommen, die uns gleichwohl in ihrem mehr äußerlich deklamatoriſchen, als innerlich bewegten Pathos

Digitized by Google

die beabſichtigte Wirkung, zu erſchüttern — nicht hervorzubringen ſcheinen.

Sehr geſchickt zeigt ſich der Autor in ſeinen harmoniſchen Kombinationen und Modulationen, manchmal ſogar ein wenig raffinirt.

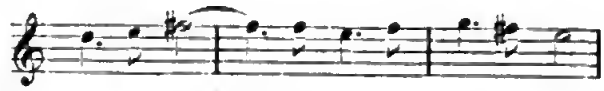
Die ruhig, ſtrenger gehaltenen, zarten Sätze ziehen wir den pathetiſchen durchaus vor, und möchten ſo den kontrapunktiſch trefflich gearbeiteten erſten und den melodiöſen, innig empfundenen ſechſten Abſchnitt des Werkes für die gelungenſten Partien desſelben erklären, nicht zu vergeſſen aber der bei weitem ſchönſten Stelle, welche uns in dem ganzen Werke begegnet iſt, nämlich des 19 Takte umfaſſenden Inſtrumentalſchluſſes des fünften Satzes. Dieſe 19 Takte ſind wahrhaft meiſterlich komponirt. Ueberall ſonſt ſind wir in dieſer Arbeit (von dem Wenigen, was uns poſitiv mißfällt, abgeſehen) trefflicher Bildung, ſchönem Talente, hier aber zugleich auch wahrer Inſpiration begegnet. Der Autor ſcheint ſich deſſen auch ſelbſt bewußt geweſen zu ſein, denn er nimmt dieſelbe am Ende des letzten Satzes wieder auf und hätte in der That ſeinem Werke keinen glücklicheren Schluß geben können.

Der Modus, für ein „Stabat mater“ bloß Frauenſtimmen zu benützen, iſt ein ganz anſprechender. Wie ſich das Werk in der Partitur oder in wirklicher Aufführung ausnehmen mag, vermögen wir natürlich nur annähernd zu beurtheilen.

Tria, für Pianoforte, Violine und Violoncell, komponirt von Friedrich Kiel. op. 33. — Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

Der erſte Satz dieſes Trios gehört zu dem Vorzüglichſten, was in neuerer Zeit in dieſer Kunſtgattung geleiſtet worden iſt: ſchön und ausdrucksvoll in der Erfindung, leidenſchaftlich bewegt (der Satz ſteht in Cis-moll), aber durchaus innerhalb künſtleriſcher Grenzen, in jeder Beziehung trefflich gearbeitet, namentlich auch in dem ſogenannten Durchführungstheile. Auch der zweite Satz, ein Scherzo in Des-dur erweckt lebhaftes Intereſſe und iſt darin insbeſondere das kleine Motiv:

ſehr geiſtreich verwendet. Weniger wollte uns der dritte Satz, ein durch ein Adagio, quaſi Recitativ eingeleitetes Andante in E-dur behagen. Es ſcheint uns ein wenig zerfahren und im übeln Sinne ſentimental. Und auch der letzte Satz, ein Allegro molto in Cis-moll, ſteht an Bedeutung weit hinter dem erſten zurück. Es iſt — durchaus homophon — allzu leicht geſchürzt und könnte beinahe als ein Tanz-Galop verwendet werden, was beſonders in der trivialen Stelle, Seite 36, auffällt:



u. ſ. w., die ſogar an ein bekanntes Tanzmotiv lebhaft erinnert. Jedoch bewährt der Autor wieder ſein Geſchick in der trefflichen Art, wie er den Satz, welchen er mit dem Cis-dur-Dreiklange ſchließt, in den letzten 39 Takten zu Ende führt.

Die Flucht der heiligen Familie. Gedicht von J. van Eichendorff, für gemiſchten Chor und Orcheſter komponirt von Max Bruch. op. 28. — Verlag von F. E. B. Leuckart in Breslau.

Geſang der heiligen drei Könige. Gedicht von M. von Schenkendorff, für drei Männerſtimmen und Orcheſter komponirt von Max Bruch. op. 21. — Derſelbe Verlag.

Zwei recht freundliche Tongemälde, die bei guter Aufführung eines angenehmen Effektes ſicher ſein können. Ganz beſonders glücklich iſt der Eingang des erſtgenannten Stückes erfunden.

Männerchöre mit Orcheſter, komponirt von Max Bruch. op. 19. (II. Heft.) Derſelbe Verlag.

Der „effektvollſte“ dieſer drei Chöre iſt jedenfalls der zweite („Lied der Städte“, ein Freiheitshymnus), aber auch ein wenig nach hergebrachter theatraliſcher Schablone gearbeitet, dagegen das erſte Stück: „Das Weſſobrunner Gebet“, verdient als eine wirklich ſchöne, originell gedachte Kompoſition ausgezeichnet zu werden. Zu dem dritten: „Schottland's Thränen“, iſt eine bekannte ſchottiſche Volksmelodie benützt. Dieſe Chöre ſind insgeſammt nur mit Trompeten-, Hörner-, Poſaunen- und Paukenbegleitung geſchrieben, eine Begleitung, die hier ſehr gut und angemeſſen wirkt.

Stuttgarter Theaterbericht.

„Der fliegende Holländer". — „Die Johanniter". — Dienstags-Vorstellungen. — Personatien.

I. „Der fliegende Holländer" von R. Wagner, eine Novität, welche das Personal unseres Theaters sowie das Publikum lange in Athem gehalten hat, ist endlich Dienstag den 21. November erstmalig in Scene gegangen und alsbald 2 Mal wiederholt worden. Die Dekorations- und Maschinen-Zurüstungen hatten Monate lang als Hindernisse für die Inscenirung neuer Schauspiele oder für musikalische Einübungen gegolten, bei den Proben hatte der Kapellmeister sich krank studirt, und immer auf's Neue war die Aufführung hinausgeschoben worden. Daß man nun eine solche Neuigkeit, die Tausende von Gulden gekostet hat, und welche, den spezifischen Wagnerianismus ganz abgerechnet, Land und Residenz mit großer Spannung erwartete, zum 1. Male im gewöhnlichen Abonnement vorführte, dies muß bei aller „zarten Rücksicht für die Abonnenten", als eine unrichtige Finanzwirthschaft bezeichnet werden, insofern man andererseits, um nur hievon zu reden, einer würdigen Inscenirung klassischer Dramen, die bei uns ohne Ausnahme fehlt, stets die Unzulänglichkeit der Mittel entgegenstellt. Es zeigt sich hier vielmehr, wie überall in der Verwaltung, die Tendenz der Hoftheaterleitung, die nächststehenden Kreise zu begünstigen und ihnen für die Befriedung des Ehrgeizes, einer ersten Vorstellung beizuwohnen, keinerlei Opfer zuzumuthen.

Ohne hier über den musikalischen Charakter dieser nun seit 24 Jahren der öffentlichen Beurtheilung unterliegenden Novität, in der bekanntlich die eingentliche Richtung Wagner's, wie sie in „Tristan und Isolde" zu gipfeln scheint, zuerst durchbrach, irgend etwas präzisiren zu wollen, dürfen wir den allgemeinen Eindruck als den einer originellen, frischen, ja sturmgewaltigen und in musikalischer Charakteristik oft glücklichen Kraft schildern, die jedoch durch ihre exzentrische Tendenz einer realistischen Naturmalerei, welche das melodische und harmonische Element der Musik in gesuchter Weise unterbricht und verwirrt, bei allem Reichthum zugleich peinlich und unverständlich wirkt. Der Erfolg war äußerlich ein glänzender in der ersten Aufführung, und auch in der zweiten Aufführung noch warm genug, um der Oper — zwar nicht die Gunst von Maillart's „Glöckchen des Eremiten", das uns nunmehr ein bisher unerhörter Fall, innerhalb der vier letzten Theatermonate 6 Mal vorgeführt ward, wohl aber einen dauernden Platz im Repertoire zu versprechen, was insbesondere dem durchaus einnehmenden zweiten Akt zugeschrieben werden darf. An der Besetzung freilich, die zum Theil wiederum durch andere als musikalische Eigenschaften und Werthe bestimmt wurde, dürfte, damit diese Voraussetzung sich erfülle, später zu ändern sein. Vollständig war nur Hr. Schütky, (Holländer) an seinem Platz. Die kräftige klangvolle Stimme Schütky's, der hier die unerschütterliche Festigkeit und Kraft seines Vortrages zu voller Geltung bringen konnte, sowie das kalte ruhige Temperament seiner Spielweise befähigen den Sänger sogar hervorragend für diese Rolle. Die Rolle des Daland jedoch vermochte Hr. Wallenreiter bei dem besten Willen und trotz lebendigen Spieles nicht zu bewältigen, da seine Stimme die Intentionen der Partitur meist nur andeutend geben kann, und oft wie ertrinkend in den Fluthen des Orchesters umherschwimmt. Die rohe, aber metalische Stimme Robiček's wäre hier am Platze gewesen. Ebenso mußte die Senta Fr. Leisinger zufallen, deren dramatische Spielweise und pathetischer Vortrag sie gleich sehr wie die Brustfülle des Organs hinzu empfahlen, während bei der jetzigen Repräsentantin, Frl. Klettner, die Stimme, die in der Höhe etwas spitzig und dünn wird, eben so wenig genügen konnte, wie ihr Spiel, welches immer etwas von dem Charakter der ästhetisch vernachlässigten Rose Friquet („Glöckchen des Eremiten") ihrer Glanzrolle, bewahrt, und große Leidenschaften nur durch kleine Mittel interpretirt, obwohl einzelne Stücke, wie die Romanze im 2. Akt mit Feuer vorgetragen wurden. Daß jedoch das Publikum bei der großen musikalischen Gefühlspause zwischen Senta und dem Holländer (Akt 2) in Lachen ausbrach, und daß die Kritik sich dieses Lachens mit Belehrungen an Senta über alle möglichen Ausfüll-Gesten hilfreich annimmt, bezeichnet doch nur den traurigen Künstlerstandpunkt und den trivialen Gefühlskreis unsers Publikums, dem auch Kleist, Goethe, Shakespeare gelegentlich erliegen müssen. Denn augenscheinlich will Wagner, dem es stets um das Großartige, nicht um das Konventionelle zu thun ist, hier den magisch-magnetischen Gefühlszwang aufweisen, der in starrer Unbeweglichkeit das Erfaßtsein der allerinnersten Seele ausdrückt, indem er das Leben dem Leben entzieht. Hr. Albert Jäger endlich sang an Stelle des von Wagner'schen Opern ein für alle Mal dispensirten Hrn. Southeim den Part des Erik mit vieler Bravour, aber nicht eben so richtig, und zuletzt leider

ſchreiend — wobei zu bemerken iſt, daß er zugleich die Rolle des Steuermanns, und dieſe mit ausgezeichnetem Erfolge, ausführte, da Hr. Franz Jäger, dem ſie eigentlich zukam, wie es ſcheint, nicht in die Proben zu bringen war.

Was die Aufnahme betrifft, ſo durfte das allgemeine Entzücken über die rothen Segel des Holländers und die Maſchinenkünſte des neuangeſtellten Maſchiniſten Hrn. Bormuth uns einigermaßen böotiſch berühren. Hier freilich, wo noch vor Kurzem das Meer in mathematiſch gleichen Pendelſchwingungen ſeine Wellen vorwärts und rückwärts ſchaukelte, ohne je nur einen Tropfen zu verlieren, ergreift ein fließendes und vom Sturm ſchäumendes Meer ohne Schwierigkeit wie ein Feenwunder. Aber auch der Küſtenfahrer Dalands hätte ſeine Glasfenſter mehr über als unter dem gewöhnlichen Meeresſpiegel haben und ſich minder eines unglaublich geringen Tiefgangs befleißigen dürfen. Der Holländer andererſeits zeigte keine Spur von holländiſcher Bauart, er war ein gewöhnliches ſpitzes Flußſchiff, und, auf noch geringere Proportionen beſchränkt als der Norweger, hätte er ſeine Bemannung aus mehr geiſterhaft gnomiſchen Menſchenformen und nicht aus den längſten Leuten des Theaters rekrutiren ſollen, die zudem unpaſſend in lange ſchwarze Kaftane gekleidet waren, damit nicht zwei bis drei dieſer Leichenträger das Verdeck zu überfüllen ſchienen oder ein auf der Strickleiter drei Fuß über Bord ſtehender ſothaner ſchwarzer Matroſe bis zum Wimpel des Maſts hinaufreichte. Auch darf man nach den vollathmigen Anpreiſungen dieſer ſceniſchen Ausſtattung ſich wundern, daß Senta und der Holländer, die ſchließlich doch in den Himmel kommen ſollen, nach ihrem Untergang im Meere zwar vereint aus dieſem auftauchen, dagegen dauernd mit halbem Leibe in den Wellen ſtehen bleiben, während die in Silber- und Goldſchaum gekleideten vier Genien, die ſie zum Himmel führen ſollten, ruhig hinter ihnen in das Meer herabfahren. Indeſſen iſt nicht in Abrede zu ſtellen, daß bei den hier waltenden Umſtänden im Ganzen Anerkennenswerthes geleiſtet worden iſt; insbeſondere war die Spinnſtubenſcene reich und vortrefflich wirkſam ausgeſtattet. Mit der Inſcenirung dieſer Oper debütirte eine neugewonnene Regie-Kraft, der Oberregiſſeur Hr. Dr. Hallwachs, der nunmehr mit Hrn. Schütky die Oper leiten wird, ſo daß jetzt wohlgezählt ſechs Regiſſeure an unſerer Bühne — wirken.

Nach endlicher Bewältigung der Wagner'ſchen Oper iſt nunmehr auf das baldige, vorerſt nur durch Erforderniſſe der Dekorationsmalerei aufgehaltene, Erſcheinen des neuen Schauſpiels: „Die Johanniter“ von Friedrich Notter zu rechnen, das für dieſes Jahr zugleich den beſonderen Werth einer dreihundertjährigen Gedächtnißfeier der denkwürdigen Belagerung Malta's durch die Türken (1565) haben würde, obwohl dieſes Drama urſprünglich keine Gelegenheitsdichtung, ſondern eine durch mehr als zwei Jahrzehnte ausgereifte Geiſtesfrucht des als lyriſcher Sänger und feinfühliger poetiſcher Ueberſetzer, ſowie durch ſeine größeren Werke über Dante und Uhland rühmlichſt bekannten Dichters iſt. In den „Johannitern“ fühlt man in der That aufs wohlthuendſte den Schwung und das Feuer der Jugend mit reifer Gedankenmäßigkeit und ſelbſtbewußter Charakterbildung gepaart und in eigenthümlichen Geſtaltungen neben einander vertreten. Elemente, deren Auseinanderhaltung und wiederum organiſche Verſchmelzung in das Ganze der dramatiſche Dichter vor Allem bedarf, um wirkſam und wahr zu ſein! Die ganze Dichtung iſt mit einer Atmoſphäre geiſtiger Freiheit und ebenſo edler wie zarter äſthetiſcher Empfindung geträuft, welche ſie durchaus abſondert von der dramatiſchen Tagesliteratur unſerer Zeit; und abſichtslos, durchaus ſachgehörig tritt in ihr aus der Bewegung des Augenblicks eine reiche Zahl von Sentenzen zu Tage, die den beſten Schiller's weder an Form noch an Wahrheit zu weichen haben. Daß die Scene nicht auf der Bühne zuweilen ſchleppend werde, verſprechen wir uns freilich nicht, denn der dramatiſche Bau bewahrt nicht eine gleiche Lebenskraft und Geſetzmäßigkeit in allen Theilen, löſt ſich vielmehr hie und da ſtark in Epiſoden auf, doch werden erſt die Aufführungen über den Grad dieſer Schwäche endgiltig zu entſcheiden haben. Aber entgegen einer in d. Bl. erſchienenen früheren Beurtheilung muß ich Gewicht darauf legen, daß ſowohl die Handlung im Ganzen, wie die ſeeliſche Entwickelung der Individuen durch das ganze Drama hindurch künſtleriſch fortſchreiten: jene von einer freudigen und hoffnungsvollen Vertheidigung wachſend zu äußerſter entſetzlicher Noth, zum Verzweiflungsausbruch inneren Aufruhrs, und zur entſchloſſenen Selbſtopferung, bis die Bedrängniß gipfelnd in einer ungeträumt ſieghaften, für beide Welten, das Chriſtenthum und den Islam, folgenſchweren, Entſcheidung ſich ausgleicht; dieſe, die individuelle Bewegung, in allen Hauptträgern der Handlung, La Valette, La Rivière, Ramega, der Griechin u. ſ. w. als der gleiche ſittliche Kampf innerer Reinigung, der, ſolange die Menſchheit iſt, ewig ſein wird, und der hier überall in das höchſte

Ziel ausgeht: durch Selbſtbezwingung, durch Aufopferung des Egoiſtiſchen im Menſchen jenes wahrhaft geiſtige Ich aufzubauen, das nicht dem Einzelnen allein gehört, ſondern der Erkenntniß, dem Recht, der Wahrheit aller Menſchen, das, in ſich ſelbſt ruhend, die Kraft und die Freiheit des himmliſchen Weſens theilt, und von dem La Valette mit großartiger Kühnheit daher ſagt:

„Der Menſch fall von dem heimiſchen Bezirk,
In dem ſein Daſein Faſern hat geſchlagen,
Soll vom Gedanken einer Vaterliebe,
Die ab ihm wacht und ſorgt, ſich trennen können,
Und fühlen, daß ein Raum iſt in ihm ſelbſt,
Der über allen Menſchen ſteht und aushält".

Der Reiz einer echt männlichen und doch zugleich echt menſchlichen Seele in dieſer Dichtung, die Schwungkraft des Gedankens und der tiefe Ernſt der Selbſtbefreiung werden denkende Geiſter mit Intereſſe und Bewunderung erfüllen, aber vielleicht wenig Beachtung erfahren inmitten des ſtüchtigen, haſtigen, zerſtreuten Theaterpublikums unſerer Tage, und daher das Schickſal der Aufführung, ſelbſt bei vorausgeſetzter Wirkſamkeit mehrerer ergreifender Peripetien des Stückes, noch keineswegs ſicher ſtellen.

Nachdem „Der fliegende Holländer" den Reigen der bisher theaterfreien Dienſtage eröffnet, fall dieſer Tag der Regel nach für eine Vaudeville-Vorſtellung, und zwar außerhalb des Abonnements in Anſpruch genommen weeden, ſo daß fortan nur noch der Sonnabend theaterfrei bliebe. Das Gedächtniß von Schiller's Geburtstag wurde neulich wieder einmal durch — „Zopf und Schwert" vertreten.

Frl. Meyer vom Wallner-Theater, deren Gaſtſpiel ich letzthin erwähnte, iſt bereits im Engagement aufgetreten, leider jedoch vorläufig nur für ein Jahr gebunden worden. Andere nicht unwichtige Perſonalveränderungen ſind eigentlich noch vom Beginne der Saiſon her nachzutragen. Frl. Roſenthal, eine leidliche Anfängerin, iſt in die Zahl der jüngeren Liebhaberinnen, deren Vollzahl jedoch keinen neuen Ausfall erlitt, aufgenommen worden. Fr. Wentzel-Siber iſt lebenslänglich, oder um genauer zu ſprechen, „definitiv" — was ein geringeres Maß von Penſionsanſprüchen in ſich ſchließt — angeſtellt, ohne hiebei irgendwie — was man doch bei Fr. Wilhelmi-Eulenſtein nicht verſäumt hatte — für die Uebernahme älterer Rollen verpflichtet zu werden, zu denen ſie eben ſo unwillkürlich wie täglich ſprechender hinneigt. Hr. Wentzel, in ebenſo definitiver Weiſe uns angehörend, iſt grundſätzlich zu erſten Helden- und Charakter-Rollen befördert worden, die bisher Hrn. Löwe's Domäne waren, ſo daß wir demnächſt „Hamlet", „Egmont", „Fiesko", und in nächſter Woche ſchon „Othello" in neuer Darſtellung zu erwarten haben.

Wiener Theaterbericht.

Grillparzer's „Sappha" zum Beſten des akademiſchen Leſevereins am 8. Dezember Mittags im Operntheater.

* Der Freitags-Feiertag der letzten Woche war für die ernſten Theaterfreunde Wien's ein wahres Feſt. Es kam nämlich an dieſem Tage, zum Beſten des akademiſchen Leſevereins, in einer der bekannten Mittagsvorſtellungen am Kärnthnerthar Grillparzer's „Sappho" wieder einmal zur Aufführung. Die lange Zwiſchenzeit, in welcher das Drama nicht gegeben war, ſowie die faſt ganz neue Beſetzung, namentlich die der Titelrolle durch Frl. Wolter, hatten ein zahlreiches, erwartungsvalles Publikum in das Haus gelockt, und wir bekennen, trotz der zu weihevollem Genuß wenig geeigneten Tagesſtunden lange keiner vom Geiſte der höchſten Kunſt ſo durchaus erfüllten Vorſtellung beigewahnt zu haben.

Frl. Wolter hat, — offen geſtanden, wider unſer Erwarten, — in ihrer Sappho eine der ſchönſten Perlen dem Kranz ihres Repertoirs eingeflachten. Wenn auch nicht Alles gleich gelungen war, wenn hie und da noch ein Ausdruck verwiſcht, ein Bewegungsmativ zu heftig war, ſo hatte Frl. Wolter doch die Rolle im Ganzen ſchon beim erſten Wurf über jenen gefährlichen Naturalismus hinausgehoben, der ſolche klaſſiſchen Geſtalten ſtets in's Genrehafte herabzuziehen droht. Sie gab uns, vornehmlich im letzten Akt, das Bild einer echten Künſtlernatur, die nach der tiefernſten Anſchauung der Hellenen von muſiſchem Anhauch beſeelt, eine Prieſterin der Gottheit iſt, und wußte die Leidenſchaft, von der ſie bedroht wird, mit jenem ſanften Zuge von Wehmuth abzuweiſen, wie er den Mund der griechiſchen Statuen umſpielt. Die ganze Geſtalt war plaſtiſch gedacht und bis auf die Einzelheiten des Koſtüms im klaſſiſchen Geiſte durchgeführt.

Digitized by Google

Viel weniger als Frl. Walter war Hr. Kraſtel (Phaon) an ſeinem Platz. Es fehlte ſeiner Darſtellung vor Allem dasjenige Element, welches die Liebe Sappho's denn doch erſt eigentlich erklärlich macht, — der Glanz der Schönheit, im ſtrahlendſten, wir möchten ſagen, apolliniſchen Sinne des Wortes. Auch Frl. Bognar (Melitta), obwohl ſie bekanntlich in ſolche Charaktere einen eigenen Reiz anmuthig zu bergen weiß, war für die Melitte nicht jugendlich genug, und ſollte namentlich in Bezug auf Koſtüm und Kopfſchmuck bei der Darſtellerin der Sappho Unterricht nehmen. Recht hübſch gab Frl. Wetzel die Eucharis; beſonders deklamirte ſie verſtändig und mit anerkennungswerther Zurückhaltung. Um ſo ungeſtümer fuhr Hr. Leuchert mit ſeiner kleinen Nebenrolle drein. Die Traditionen der Joſefſtadt ſcheinen unauslöſchlich zu ſein. Hr. Lewinsky dagegen brachte ſeinen Ramnes namentlich durch meiſterliche Deklamation der Erzählung im vierten Akt zur vollſten Geltung.

Burgtheater.

30. November—13. Dezember: „Wallenſteins Tod". — „Ein Petikou". — „Pietra" (3 Mal). — „Don Karlos". — „Die kranken Doktoren". — „Flatterſucht" und „Ein Freundſchaftsdienſt". — „In der Heimat", Original Schauſpiel in 5 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer, neu (3 Mal). — „Das Lied von der Glocke" und „Der Winkelſchreiber". — „Der kleine Richelieu" und „Entweder — Oder!" — „Sappho".

Φ. — Wir gehören bekanntlich nicht zu den prinzipiellen Gegnern der Fr. Birch-Pfeiffer und haben nie miteingeſtimmt in den zahlreichen Chor jener Kritiker, welche für ſie und für die Direktionen, welche ihre Werke aufführen, nur Spott und Hohn haben und die arme Frau für die geringe Lebensfähigkeit der meiſten modernen dramatiſchen Dichtungen, für den verderbten Geſchmack des Publikums, und für weiß Gott was für Verbrechen noch verantwortlich machen. Das ſind lauter billige Floskeln einer grauen Theorie, die aber jeder praktiſchen Begründung entbehren. Neben der reinen, idealen Kunſt hat auch das Kunſthandwerk ſeine Berechtigung: der echte, wahre dramatiſche Dichter wird ſich durch die Werke der Fr. Birch-Pfeiffer nicht herabziehen laſſen von den Höhen der Poeſie, aber er kann in Bezug auf das Techniſche ſeiner Arbeit Manches daraus lernen. Der Pfuſcher aber, der ſie zum Vorbilde nimmt, hätte doch ſicher ohne dieſe auch nichts Beſſeres geſchrieben. Mit der vermeintlichen Verderbtheit des Geſchmackes hat es auch ſeine guten Wege. Wir ſprechen hier natürlich nur von unſerem Burgtheater-Publikum; füllt das nicht bei den Aufführungen der klaſſiſchen Stücke (mit Ausnahme des „Klavigo" und der „Galotti") das Haus bis auf den letzten Platz? Hat es nicht eben jetzt mit wahrer Begeiſterung die herrliche Dichtung ſeines Grillparzer wieder begrüßt? Freilich verlangt es nebenbei auch leichtere Waare und will ſich zuweilen bloß unterhalten. Das iſt ſein Recht. Daher hat es die guten Stücke der Fr. Birch-Pfeiffer, welche ihm ſeine Lieblinge in dankbaren und brillanten Rollen vorführen, trotz aller äſthetiſchen Bedenken der Kritik, beifällig aufgenommen, hat aber auch ſtets die mißlungenen unerbittlich zurückgewieſen. Wozu alſo dieſer Jammer und dieſes Wehegeſchrei, wenn zuweilen ein Birch-Pfeiffer'ſches Stück zur Aufführung kommt (und man kann der Burgtheater-Direktion nicht vorwerfen, daß ſie dies oft geſchehen laſſe) und warum dieſe verletzende Geringſchätzung einer Schriftſtellerin gegenüber, die ja nicht nach dem Höchſten ſtrebt, welcher man aber in ihrer Sphäre die Begabung nicht abſprechen kann?

Nach dem Vorerwähnten wird es wohl Fr. Birch-Pfeiffer weder einer prinzipiellen Antipathie, noch einer vorgefaßten Meinung zuſchreiben, wenn wir ſagen, daß „In der Heimath" zu ihren mißlungenen Arbeiten gehört, und daß der ablehnende Ausſpruch des Publikums in der höflichen Form lautloſer Stille vollkommen gerechtfertigt iſt.

Das Stück zerfällt in zwei Hälften: eine ländliche und eine ſtädtiſche. Die erſte iſt die weitaus beſſere; wenn man einmal die durch Auerbach ſalonfähig gemachten Bauern als wirklich lebende Weſen angenommen hat, ſo läßt ſich dem ganzen Treiben im Sonnenwirthshaus Friſche und Farbe nicht abſprechen. Ganz anders verhält es ſich mit dem Stadtleuten: es ſind keine Menſchen der modernen guten Geſellſchaft, es ſind umgezogene Kotzebue'ſche Figuren. Nachdem das Stück bereits wieder vom Repertoir verſchwunden ſein dürfte, können wir uns füglich ein näheres Eingehen erſparen, und erwähnen nur, daß allerdings einige effektvolle Scenen und packende Situationen darin vorkommen, daß aber der viele darin enthaltene Jammer entweder ſo ſchwach, oder in ſowenig ſtichhaltiger Weiſe motivirt iſt, daß nichts im Stande iſt Theilnahme zu erwecken, ferner daß man bei jeder Scene, ja beinahe bei jeder einzelnen Rede das Verlangen nach Kürzung empfindet.

Digitized by Google

Wie das Stück, müſſen wir auch die Darſtellung in zwei Hälften ſondern, und nur dem bäueriſchen Theil können wir ein unbedingtes Lob ſpenden. Obenan ſteht Frl. Kratz, welcher hier ſo ſelten Gelegenheit geboten wird, ihr ſchönes Talent im rechten Lichte zu zeigen. Wir ſtellen ihre Dorle noch über ihre Broni im „Goldbauer". Die Art und Weiſe, wie ſie im vierten Akte die freiwillige Entſagung, das ſtille Dulden, das Verzichten auf das ganze Lebensglück mit dem friſchen, kräftigen entſchloſſenen Weſen des einfachen, ſchlichten Bauernkindes zu verſchmelzen wußte, hatte etwas tief Ergreifendes, und für die Freude, die uns dieſe ſchöne Leiſtung verſchafft hat, haben wir gerne das ganze Stück mit in den Kauf genommen. Ihr würdig zur Seite ſtand Hr. Baumeiſter, der ſeinen Steffen feſt und ſicher charakteriſirte. Fr. Haizinger, Hr. Beckmann, Hr. La Roche und Fr. Koberwein vervollſtändigten dieſe Hälfte des Enſembles in trefflicher Weiſe. Die übrigen Rollen ſind ſämmtlich von der Verfaſſerin verzeichnet und dabei höchſt undankbar. Umſomehr hätten die Darſteller nach Möglichkeit zu mildern und zu verbeſſern trachten ſollen, während ſie im Gegentheil die ſcharfen Kanten, wie abſichtlich, möglichſt ſcharf hervorhoben. Frl. Bognar machte durch übermäßiges Jammern, Weinen und Schluchzen und durch zu merkliches Hervorheben des vermeintlichen Märtyrerthums die von Haus aus unleidliche Roſel noch unleidlicher. Unpaſſend war auch ihre Toilette, welche wohl bei einer koquetten Frau am Platze geweſen wäre, nicht aber bei einem einfachen Mädchen, die aus der Penſion kommt. Der dieſer Roſel vollkommen würdige Graf Adolf hätte nur durch Haltung und äußere Repräſentation gerettet werden können: Hr. Hartmann ließ diesmal Beides vermiſſen. Hr. Franz Kierſchner ſchwankte die ganze Zeit zwiſchen Mephiſto und Bonvivant, ohne ſelbſt darüber in's Klare zu kommen, zu welcher dieſer beiden Gattungen eigentlich die Rolle gehöre. Frl. Baudius wollte mit ihrem Backfiſch gar ſo ſehr effektniren, und nüancirte ſo viel, daß jede Natürlichkeit darüber verloren ging. Die HH. Franz und Herzfeld repräſentirten das adelige und das finanzielle Schickſal viel ſteifer, als es nothwendig geweſen wäre. Das Enſemble war wie faſt immer an dieſer Bühne raſch und präzis. Zu rügen wäre nur, auch bei anderen Vorſtellungen, das ſtörende überlaute Souffliren.

Bei der Wiederholung des „Sappho" auf dieſer Bühne geſtaltete ſich die Titelrolle in den Händen des Frl. Wolter noch einheitlicher als bei der erſten Aufführung. Die damals beſonders Anfangs bemerkte Unruhe in der Deklamation und Haſt in den Bewegungen waren jetzt beinahe gänzlich verſchwunden. Bleibt auch noch hin und wieder im Einzelnen Manches auszuſtellen, ſo iſt doch dieſe Leiſtung als Ganzes betrachtet einer großen Künſtlerin würdig. Daß weder das Burgtheater, noch irgend eine andere uns bekannte Bühne einen für die jugendlichen Helden der antiken Tragödie entſprechenden Schauſpieler beſitzt, und daß überhaupt die Geſammtdarſtellungen ſolcher Werke ſtrengeren Anforderungen kaum genügen können, hat wohl hauptſächlich ſeinen Grund in der geringen Pflege, welche ſeitens der Direktionen dieſer Gattung zu Theil wird. Daß das Publikum keine Schuld trifft, beweiſt das auch bei der Wiederholung der „Sappho" ausverkaufte Haus.

An der Wien.

6. Dezember. Singer'ſche „Holzakademie": zum erſten Mal: „Merinos-Schafe" Luſtſpiel in 1 Akt von Zell, „Die Schwäbin" Luſtſpiel in 1 Akt nach dem Franzöſiſchen, und der erſte Akt des Balletes „Karneval-Abenteuer in Paris". — 9. Dezember: „Die Schwäbin", „Tanz-Divertiſſement" und zum erſten Mal: „Die falſche Carlotta Patti", Schwank in 1 Akt von R. C. Klaue; Benefize des Hrn. Swoboda.

e. Die alljährlich wiederkehrende Singer'ſche Holzvertheilungs-Vorſtellung zu Gunſten hieſiger Armen brachte eine Novität: „Merinos-Schafe", Luſtſpiel in einem Akt von Zell. Dieſe dramatiſche Blüette war weder unter, noch über der Grenzlinie des Gewöhnlichen, unterhielt aber, wurde recht gut geſpielt und daher günſtig aufgenommen. Mit der vortrefflichen Durchführung der Rolle der Martha von Feldern wetzte die Hofſchauſpielerin Frl. Baudius gewiſſermaßen ihre Waiſe-Lowood-Scharte von letzthin in demſelben Theater brillant wieder aus. Die Gabriele Meirau gab ein Frl. Zink — eine hier unbekannte Aktrice — ganz entſprechend und annehmbar, und Hr. Szika bewegte ſich ebenfalls ganz burgtheatermäßig, was ſehr beifällig durch Hervorruf anerkannt wurde. Auch Hr. Buchner gab keinem Burgtheaterbedienten etwas nach.

Hierauf folgte: „Die Schwäbin", ein längſt gekanntes und abgeſpieltes einaktiges Luſtſpiel aus dem Franzöſiſchen von Caſtelli, welches von den HH. v. Moſer, Rott, Frieſe, Szika, und beſonders von Frl. Geiſtinger in der Titelrolle derartig gut gegeben wurde, daß dieſe Darſtellung einer Burgtheateraufführung würdig an die Seite geſtellt werden konnte, und daher auch der allgemeine Beifall — von welchem

allerdings der Schwäbin der Löwenantheil zufiel — ein faſt ſtürmiſcher war.

Zum Schluſſe wurden Scenen und Tableaux aus dem beliebten Ballet: „Carnevals-Abenteuer in Paris“ gegeben, welche ſich ebenfalls des gewohnten Beifalls erfreuten der auch den Mitwirkenden allſeitig zu erkennen gegeben wurde. Obgleich das Haus nicht ausverkauft war, ſo dürfte doch immerhin durch den ziemlich zahlreichen Beſuch dem beabſichtigten Zwecke eine ſehr nahmhafte Summe zugefloſſen ſein.

Φ. — Ueber den neuen Schwank: „Die falſche Patti“ iſt nicht viel zu ſagen: die Wirkung eines ſolchen harmloſen Scherzes beruht ganz auf der Darſtellung, und dieſe war hier in den beſten Händen. Man kennt Hrn. Swoboda's Imitations-Talent und ſeinen hübſchen Falſett-Vortrag. Er verwehrte Beides auf das beſte und wurde von den Uebrigen auf das eifrigſte unterſtützt. Hr. Buchner zeigte uns eine zum Verwechſeln ähnliche Kopie von Vieuxtemps Perſönlichkeit. Hr. Blaſel lieferte als Oberkellner eine köſtliche Charge, die übrigens auch ein getreuer photographiſcher Abdruck ſein ſoll, und für die, welche das Original kennen, doppelt wirkſam war. Es wurde während der Aufführung des Schwankes ſehr viel gelacht und ſehr wenig applaudirt. So lange die echte Patti hier konzertirt, wird ſich wohl auch die falſche auf dem Repertoir erhalten, vorausgeſetzt, daß Hr. Swoboda auch in der Ausdauer ſein Vorbild imitirt.

Der Novität voran ging die bereits früher erwähnte alte „Schwäbin“ und ein aus drei Pas beſtehendes „Tanz-Divertiſſement“, worunter beſonders der von den Damen Fuchs und Richter ſehr friſch und ſchwunghaft getanzte Csárdás anſprach. Mit Vergnügen bemerkte man im Corps de Ballet eine Anzahl junger und hübſcher Geſtalten. Für das an dieſer Bühne jetzt mit beſonderer Vorliebe und Erfolg gepflegte Genre der Ausſtattungspoſſe iſt das Ballet eines der nothwendigſten und wichtigſten Faktoren. Der Grundſtock iſt vorhanden, nur iſt das permanente Balletperſonal zu wenig zahlreich für eine ſo große Bühne. Da überdies Hr. Strampfer an Fr. Kilanyi eine ebenſo vorzügliche Tanzlehrerin als Balletmeiſterin beſitzt, ſo ließe ſich in dieſem Genre mit etwas Konſequenz, Sorgfalt und Verſtändniß ganz beſonders Gelungenes herſtellen. Daß aber der bei der „Eſelshaut“ eingeſchlagene Weg, wo man Frl. Lanner extra kommen ließ, um ein ebenſo künſtleriſch unbedeutendes, als in jeder Beziehung langweiliges Ballet in Scene zu ſetzen, nicht der rechte iſt, davon dürfte ſich wohl die Direktion überzeugt haben.

Joſefſtadt.

Am 9. Dezember zum 1. Male: „Amba-Sola!“ Original-Poſſe mit Geſang, Tanz und Tableaux in drei Abtheilungen von Julius Roſen.

G. — Als der Theaterzettel die Titel aller möglichen guten und ſchlechten Stücke, deren Verfaſſer Hr. Roſen gleichfalls ſei, in überſetzter Schrift als Eideshelfer oder als Vorſpann zitirte, hielten wir dies einfach für eine geſchäftliche Fineſſe der Direktion, welche bei ihrem Publikum einen ihm bisher unbekannten Autor mit allen ihm gebührenden Ehren einführen wollte. Nach überſtandener Vorſtellung waren wir eines Beſſern belehrt. Hr. Roſen hatte gefürchtet, an einer Bühne, auf der er durch „Ambo-Solo“ eingeführt wird, für alle fernere Zeit unmöglich zu werden, und wollte einer ſolchen Verdammung vorbeugen. Ob ihm dies aber für die Joſefſtadt gelungen iſt, ſteht nach der ſamſtägigen Niederlage ſehr in Frage. Selbſt angenommen, wir hätten es hier wirklich mit der dramatiſchen Jungfernrede des Verfaſſers zu thun, wie erzählt wird, ſo gehört von Seiten desjenigen, der ihn zuerſt aus dieſer kennen lernt, ein ſtarker Glaube an die Menſchheit dazu, wenn er ihm Witz und Erfindungsgabe zumuthen ſoll. Das Stück gleicht einer kalmückiſchen Steppe, wo vereinzelte Wacholderſträuchen die pflanzliche Vegetation und läſtige Bremſen die Fauna vertreten. Neben dem erſchöpfenden Gefühle der Langweile, das von Anfang bis zu Ende unſer treuer Begleiter war, drängte ſich nur die Bewunderung auf vor der wahrhaft göttlichen Naivetät, mit welcher im Stücke die Polizei gehandhabt wird. Es ſchien, als ob Hr. Raſen mit ſeinem wahren Namen Duſſel auch den Polizei-Kommiſſär ausgezogen hätte, der an dieſem haftet.

Da das ganze „Ambo-Solo“ über zwei Aufführungen nicht hinauslam, ſo wollen wir die Leiche nun nicht weiter ihrer Ruhe entreißen; Hrn. Fürſt aber möchten wir den Rath geben, ſich nicht durch Namen beſtechen zu laſſen und etwas weniger entgegenkommend gegen dieſelben zu ſein. Die Joſephſtädter Bühne war ſicherlich zum allermindeſten nicht die erſte, welcher Hr. Roſen ſeine verlegene Waare zur Abnahme anbot. Die Zurückweiſung von andern Bühnen hätte Hrn. Fürſt Fingerzeig genug zur Beurtheilung ihres Werthes ſein ſollen. Wenn wir nicht irren, iſt dies bereits der zweite Fall, daß er durch bereitwillige An-

Digitized by Google

nahme deſſen, was ſeine vorſichtigeren Kollegen nicht mochten, ſeinem Repertoir und ſich eine empfindliche Niederlage beigebracht hat.

Eben ſo unbegreiflich als die Vorführung dieſer Novität iſt uns das Experiment mit der neuen Lokalſängerin Fr. Michél. Was ſoll jetzt — wo es bereits allgemeines Stichwort geworden iſt, es fehle dem Joſefſtädter Theater an einer Zugkraft unter dem Perſonal, wie deren jede andere hieſige Bühne mehrere hat — eine Saubrette, bei der man nicht anzugeben weiß, welches Element ihr zu einer ſolchen am meiſten fehlt, die weder Erſcheinung, noch Stimme, noch Humor beſitzt, noch ſpielen kann? Wer bei dieſem Debüt nicht an Louiſe und ihre Limonade dachte, dem fällt ſie überhaupt nicht mehr ein. Uebrigens müſſen wir leider hinzuſetzen, daß auch an den ſonſtigen Mitwirkenden nicht ſonderlich viel zu loben war. — Von den Tableaux wäre die pikant ſein ſollende Morgentoilette der „Schönen Helena" am füglichſten weggeblieben.

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ **Berlin.** (Novitäten. Oper. Ballet-Gaſtſpiel. Die zweiten Theater.) Im königl. Schauſpiel erſchienen an einem Abend zum erſten Male zwei Novitäten: „Y 1.", Luſtſpiel in drei Aufzügen von O. Girndt, und vorher: „Lokalnachrichten", Luſtſpiel in einem Akt von R. Hahn. Die „Lokalnachrichten" beſtreben ſich nachzuweiſen, daß ein ſonſt anſtändiger Schriftſteller durch die zwingende Ungunſt der Verhältniſſe genöthigt werden könne, ſeinen Unterhalt auf eine nichts weniger als anſtändige Weiſe zu ſuchen. Dem Verfaſſer iſt es nicht gelungen, den hier angeregten moraliſchen Widerſpruch zu löſen, will man ſich nicht etwa an dem bekannten jeſuitiſchen Ausſpruch genügen laſſen: Der Zweck heiligt die Mittel! Im Ganzen ward das Stückchen zu ſchwerfällig geſpielt, und wenn auch Hr. Döring (Magiſter) gut zu individualiſiren die Abſicht hatte, es fehlte ihm leider dazu ein unentbehrliches Mittel — das memorirte Wort. Die leidlich beifällige Aufnahme des Stückchens kämpfte mit einiger Oppoſition. Girndt's „Y 1." bildet die Adreſſe zu einem Heirathsgeſuch, das nicht vergeblich abgefaßt iſt. Die witzige Arbeit verwickelt und löſt ſich ſo einfach wie natürlich und hat wiederum das hübſche Talent des Verfaſſers in ein unzweideutiges Licht geſtellt. Das Zuſammenſpiel war ziemlich gerundet und nennen wir von den Mitwirkenden die Damen Fried, Müller, Tagliani, die HH. Liedtke und Baumeiſter. Hr. Deſſoir jun. (Bergrath Witte) quälte ſich wieder ab, um jeden Preis komiſch ſein zu wollen, was aber nur ein mitleidsvolles Lächeln hervorzurufen vermochte. So viel hat Hr. Deſſair während ſeines Engagements ſchon zur Genüge bewieſen, daß ihm der Begriff des Komiſchen wie die urſprüngliche Ader eines Komikers zu mangeln ſcheinen. In der Oper ſang Frl. Orgeni Raſſini's „Roſina" mit ziemlichen Glück, doch erwies ſich deren übrige Umgebung ſehr indisponirt. Neu einſtudirt „Die weiße Dame"; Hr. Fricke (Gaveſton), Hr. Wachtel (Georg), Frl. Harina (Anna), Frl. Gericke (Jenny), Hr. Krüger (Dickſon), Hr. Wachtel, der noch einen Monat ſein Gaſtſpiel Engagement verlängert, iſt für's künftige Jahr mit Zulage wieder gewonnen. Frl Bagdanaff eröffnete ihr Gaſtſpiel mit der „Sylphide" und ward freundlich aufgenommen. Beim Abſchluß des Gaſtſpielvertrages mit dieſer Tänzerin war derſelben ſchriftlich verſprochen worden, ſich in einem neuen Ballet „Saronella" dem hieſigen Publikum vorführen zu dürfen. Nachdem die Aufführung dieſes Ballets in dem Repertoire der vorigen Woche bereits angekündigt war, iſt dagegen von der bisherigen Inhaberin der Partie, Frl. M. Tagliani mit Erfolg proteſtirt worden. Angeblich ſteht derſelben kontraktlich das Monopol dieſer Rolle zu und ſie will darin zum Abſchied auftreten. Wozu der Lärm? — Von Heyſe's neuem Schauſpiel „Kalberg" (früher „Rettelbeck" betitelt) war neulich Leſeprobe; auch macht die Intendanz bekannt, daß zu den Meldungen zur Reſervirung von Plätzen für die königlichen Theater für die Folge nur gedruckte Formulare, wie ſolche ſchon vielfach gebräuchlich, zu verwenden ſeien, Meldungen in Briefform oder in Zukunft nicht mehr berückſichtigt werden würden. — In der Wilhelmſtadt neu: „Schach den Männern", „Ihr erſter Kuß", „Herr Petermann geht zu Bette", „Nur nicht ſpoßen", „Kadettenlaune". Hr. v. Fielitz hat plötzlich das Viktoria Theater verlaſſen; die Differenzen zwiſchen ihm und der Direktion ließen ſich nicht mehr ausgleichen. Bei Wallner gaſtirt mit vielem Beifall Hr. Aſcher, deſſen Wirken genugſam bekannt iſt. Vielleicht wird des Künſtlers kurzes Gaſtſpiel noch Raſen's Luſtſpiel „Mein Bruder" vorführen. Bei Wöttersdorff trugen die 40 Vorſtellungen Dawiſon's 14,366 Thlr. ein, von denen 6101 Thlr. auf den Gaſt entfielen, der nun in Königsberg die übrigen zwanzig Rollen zu ſpielen beabſichtigt, damit die garantirten 10,000 Thlr. herauskommen. Gaſt: Hr. Cronegk. Bei Caltenbach wurde am 1. Dezb. dem geſammten Perſonal gekündigt. Dem Vernehmen nach gedenkt die Direktion das Theater umzubauen und zu einer Liederhalle umzugeſtalten. Es iſt dies der erſte Schritt zu dem vorausſichtlichen Verfall der Theater überhaupt, die in ihren Paſſen nur noch durch das höher geſchraubte Entrée von dieſen neueſten Unterhaltungs-Inſtituten unterſchieden ſind. In der Vorſtadt gaſtirt Hr. Romon-Cappitterin. Bei Kraft neu: „Knecht Ruprecht".

C. P. **Innsbruck.** (Konzerte.) Unſere Konzert Saiſon iſt im vollen Aufſchwung; jede Woche ſpendet uns der Muſikverein ein Bouquet der feinſten, edelſten Blumen aus dem Garten deutſcher Muſikdichtungen. Zuweilen ſticht er auch eine neue Kunſtblüthe in den Strauß, ſo das als gediegen Erkannte dem Modernen, die Autorität dem Unbekannten gegenüberſtellend. Unſer zweites Vereins-Konzert war vorwiegend aus Immortellen der Tonkunſt zuſammengefügt; es begann mit

Digitized by Google

der Ouvertüre zur Oper „Faust“ von L. Spohr. Ihr grübelnder reflektirender Geist stempelt sie vortrefflich zur „Faust“-Ouvertüre. Schnell glättete sich aber die bei diesem Schicksalstönen ernst gewordene Stirne, als Mendelssohn's frische, anmuthige Weisen an das Ohr schlugen. Daß sie so mächtig zündeten, danken wir dem sehr schönen Vortrage Hrn. Bilunger's. Den schon in unserem früheren Musikberichte gerühmten, sehr charakteristischen Märchenbildern von R. Schumann für Viola und Klavier folgten zwei liebliche Schwestern und Hr. Alliani, der das erste Zwillingspaar mit so viel Eleganz und Freiheit vorführte, war auch dem zweiten Paar kein Stiefvater. Die tiefe Innigkeit des ersten und der pikante scharfe Ton des zweiten Liedes würde noch prägnanter zum Ausdruck gelangt sein, hätte der unbarmherzig lashammernde Pianist in seinem Akkompagnement nicht einen solchen Mangel an Verständniß für Schumann verrathen. Beethoven's A-dur Symphonie, dieser gewaltige Hymnus der Freude schloß das Konzert, der in seinem orchestralen Theile noch einige Feilung nöthig gehabt hätte. Wie der Musikverein in jeder Richtung seiner Hauptaufgabe als Bildungs-Institut nachzukommen strebt, so hat er heuer eine Klavier Schule nach dem Systeme von Logier organisirt, die sich bis data einer großen Frequenz erfreut. Ob der Verein damit eine gute Wahl getroffen, das möge der kompetente Fachmann und vor Allem der schließliche Erfolg entscheiden. Zum Besten dieser Schule fand kürzlich vor vollem Hause ein sehr schönes Konzert statt. Wir hörten in demselben noch der sehr graziösen feingeistigen Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn zwei interessante Quartette für gemischten Gesang von H. H—Z. Es sind originelle geistreiche und mit geübter Hand gearbeitete Kompositionen ganz aparten Charakters. Vielleicht daß der Einzelnstimme eine zu weit gehende Selbstständigkeit, eine zu freie Bahn eröffnet wurde. Die etwas unruhig pulsirende Gesammtstimmung der Quartette ist, wenn nicht die Folge, doch sicher damit im Zusammenhange. Leider verschwammen bei der mangelhaften Ausführung der Chöre die feinen Züge alle, mit denen diese, an harmonischen Schönheiten reichen, nur etwas schwer ausführbaren Kompositionen ausgestattet sind. Die folgende Leistung glich einem à jour gefaßten strahlenden Brillant. Es war das effektvolle Klavier-Konzert in F-moll mit Orchesterbegleitung von C. M. v. Weber, welches einer hier als Pianistin sehr gefeierten Dame Gelegenheit bot, mit ihrem eleganten, blendenden Spiele, mit ihrer kolossalen, makellosen Technik zu glänzen. Stürmischer Jubel krönte diesen Triumph einer virtuosen Leistung. Daß Fr. Luh nach dieser Piece mit dem einfachen, aber holden Liede von R. Schumann „Ich wandre nicht“ und mit der etwas matten Arie des Siebel aus der Oper „Faust“ von Gounad durchzudringen vermochte, ist der schmeichelhafteste Beweis eines seelenvollen Vortrags. Schumann's entzückende B-dur-Symphonie, deren erquikende Frische und sonnige Klarheit jeden Hörer fesselt, schloß das fulminante Konzert. Aus dem Nachlasse von Al. Flir sind nun die Briefe über Shakespeare's „Hamlet“ bei Wagner erschienen. Zuerst in einem Journal gedruckt, erregten sie Fr. Hebbel's Aufmerksamkeit, der sich in einem Briefe darüber äußerte: Flir's Abhandlung über den „Hamlet“ hat mir sehr wohl gefallen. Sie bot manchen neuen Gesichtspunkt dar, was bei einem so erschöpften Thema etwas sagen will. Das Büchlein bringt zugleich eine gelungene Photographie Flir's, dessen Briefe aus Rom bekanntlich ein so großes Aufsehen machten.

Lokales.

Orthographisches Kuriosum vom Operntheater. Obwohl wir in Nr. 41 auf S. 653 d. Bl. den offiziellen Redakteur der Theaterzettel und Textbücher auf die Unrichtigkeit der Schreibung „Amphytrite“ aufmerksam gemacht haben, begegnen wir derselben auf den offiziellen Theaterzetteln im Personalprogramme von „Flick und Flock“ konsequent bis auf den heutigen Tag. Und doch weiß, jeder Gymnasiast nach absolvirter dritter Klasse recht gut, daß kein griechisches Wort mit amphy anfängt, sondern daß die bezügliche Partikel amphi heißt. Sollten die helleniſtischen Kenntnisse des geehrten Hrn. Redakteurs nicht so weit reichen, was wir allerdings annehmen müssen, so erlauben wir uns, ihm zu seiner nothwendigen Belehrung wenigstens Minckwitz's mythologisches Wörterbuch anzuempfehlen, da Pape's griechisches Namenlexikon ihm doch ein Buch mit sieben Siegeln sein wird.

G. **Aus der Wien** kam vorgestern bei Gelegenheit des vierzigjährigen Dienstjubiläums des Kapellmeisters Hrn. Adolf Müller zu dessen Benefice seine Operette: „Heinrich IV.“ zur ersten Aufführung. Der Stoff ist dem Französischen entlehnt und an und für sich ganz lustig; daß er nicht durchgängig durch diese letzte Eigenschaft wirkte, lag in der zu großen Gedehntheit, die überhaupt der bedeutendste Fehler der Naivität im textlichen, wie musikalischen Theile ist. Wenn beide um ungefähr eine halbe Stunde gekürzt werden, dürften sowohl der Humor der Situationen, als die lieblichen Melodien Hrn. Müller's zu durchschlagenderem Erfolge gelangen. Besonders reizend waren ein Quintett und ein Duett, sowie fast durchgängig die Instrumentirung. In gesanglicher Beziehung war besonders Frl. Geistinger verdienstlich. Hr. Grunow beeinträchtigte die Wirkung seines Organs durch breites Pathos und zu wenig Spielgewandtheit. Die HH. Swoboda und Ratt unterhielten durch ihre Laune.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde findet übermorgen, Montag, Nachmittag 5 Uhr, im Saale der Gesellschaft statt.

Berichtigung. In Nr. 49 auf der ersten Seite, 1. Spalte in der 9. Zeile von unten soll es statt „Tanstücke“: „Tonstärke“ heißen, dann auf der zweiten Seite, 2. Spalte in der 17. Zeile von unten soll statt des Wortes „Werke“: „Warte“ stehen.

Briefkasten der Redaktion. 8—14 Dezember. A. F. in Paris. Wir müssen danken. — L. S. N. in Frankfurt a. M. — A. v. W. in Breslau, ♀ in München. Erhalten — ♂ in Berlin, C. P. in Innsbruck. Benutzt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal

Digitized by Google

№ 51. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 23. December 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl Ausland 2½, 5 und 10 fl — Redaktion: Hoher Markt 1 — Expedition: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Zur Ehrenrettung einer Künstlerin. Von L. v. Sonnleithner. — Ein Schauspiel mit Musik vom Jahre 1510. Von A. Grenser. — Theaterbriefe aus Mannheim. Von W. Kosska. — Stockholmer Theater- und Musikbericht. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Uebersicht), Opernheater (Repertoir), Josefstadt (Novitäten). — Wiener Konzertbericht (Frl Patti, Gesellschaft der Musikfreunde, Philharmoniker, Männergesangverein, Frl Kolar, Quartette Laub und Hellmesberger) — Korrespondenz-Nachrichten (Frankfurt, Prag) — Kleine Chronik. — Lokales

Zur Ehrenrettung einer Künstlerin.

Von L. v. Sonnleithner.

Vor Kurzem ist in München eine Broschüre erschienen: „Tristan und Isolde", von J. B. Allfeld, welche manche geistreiche Bemerkungen und Erörterungen, insbesondere über die vielbestrittene Melodik Richard Wagner's enthält. Ich lasse jedoch für diesmal die Wagner-Frage ganz beiseite liegen, und will auch die stets erneuerten grundfalschen Angaben, daß Mozart's „Don Juan" und „Figaro" anfänglich in Wien als unsangbar verworfen worden, und daß der ganze Beethoven bis in die vierziger Jahre herein als ein melodieloser Verstandeskomponist im lieben Vaterlande gemieden worden sei, nicht der Ehre einer Widerlegung würdigen. Es ist mir heute nur um die Ehrenrettung einer Künstlerin zu thun, welche in einer Anmerkung zu den ebenerwähnten Angaben verunglimpft wird. Diese Anmerkung lautet:

„Eine niedliche Illustration dieser Stelle dünkt uns die wahre Anekdote, daß die berühmte hohe Sopranistin Ungher-Sabbatier bei der Hauptprobe der „Neunten" (über die noch heute die Urtheile auch der gediegensten Autoritäten sich nicht verständigt haben) Beethoven die Noten vor die Füße warf und weinend erklärte, daß man eine solche „.....musik" nicht singen könnte. — Nach diesem unzweideutigen Kunsturtheile hätte Beethoven sein Werk ruhig dem Einstampfen preisgeben müssen. Er that es nicht, und es ist zu vermuthen, daß der Name Ungher-Sabbatier schon lange unwiderruflicher Vergessenheit anheimgefallen sein wird, während die „Neunte" ruhig und in wachsenden Ehren anfängt, erst recht zu leben. — Wir begreifen freilich den Standpunkt der Sängerin in diesem Falle. Sehr sangbar hat noch kein Mensch jene angefochtenen Stellen gefunden, trotzdem ist die „Neunte" die — „Neunte".

Diese Anmerkung ist, soweit sie die berühmte Sängerin Caroline Unger, später verehlichte Sabbatier betrifft, Wort für Wort eine Lüge, und als ein vieljähriger Freund der Künstlerin, die ich kennen lernte, als sie kaum aus den Kinderjahren getreten war, finde ich mich verpflichtet, solchen Verläumdungen offen entgegenzutreten, weil derlei Anekdoten nur zu leicht Glauben finden, und die Ehre des Beschuldigten dauernd bemakeln. Zunächst muß ich bemerken, daß die Unger nie eine hohe Sopranistin war, sondern eine Mezzo-Sopranstimme besaß, welche sie nur durch zweckmäßige Studien soweit nach der Höhe ausbildete, daß sie in den großen italienischen Opern erste Partien ausführen konnte, in welchen sie vorzüglich durch meisterhafte dramatische Charakteristik der Darstellung sich die Anerkennung als Künstlerin ersten Ranges erwarb. Im Schlußsatze von Beethoven's neunter Symphonie sang sie die Altpartie; die Sopransolo's wurden von Henriette Sonntag, Tenor und Baß von Haitzinger und Seipelt vorgetragen. Als eifriger Musikliebhaber und Verehrer Beethoven's wohnte ich den Proben der neunten Symphonie im April und Mai 1824 fleißig bei, und verkehrte dabei häufig mit den ausübenden Künstlern.

Digitized by Google

Als Augen- und Ohrenzeuge kann ich daher versichern, daß alle Mitwirkenden mit liebevoller Hingebung bemüht waren, das großartige Werk aufzufassen, einzuüben und würdig zur Aufführung zu bringen. Insbesondere unterzogen sich die beiden Solosängerinnen ihrer (im gewöhnlichen Sinne) undankbaren Aufgabe mit größter Geduld und Ausdauer. Wenn auch niemand die Schwierigkeiten verkannte, so war doch die Pietät gegen den allverehrten Meister so groß, daß es Keinem einfiel, ihn durch ein hartes Wort zu kränken, oder wohl gar mit der Zurücklegung der übernommenen Partie zu drohen. Einer Gemeinheit der Art, wie sie in der obgedachten „Anekdote" der Unger zugemuthet wird, hat sich gewiß keine der genannten Damen jemals in ihrem Leben schuldig gemacht.

Daß der Ruf des schaffenden Künstlers dauernder ist als jener des darstellenden, ist eine Thatsache, deren Entdeckung wir nicht erst Hrn. Allfeld zu verdanken haben. Auch fällt es wahl niemandem, und am wenigsten der Fr. Unger-Sabbatier selbst ein, ihre künstlerische Bedeutung mit der eines Beethoven vergleichen zu wollen. Dessenungeachtet ist auch ihr in der Geschichte des dramatischen Gesanges ein dauernder Platz gesichert, und wo die Namen einer Fodor, Pasta, Grisi, Malibran genannt werden, da wird auch der Name Caroline Unger nicht fehlen.

Ein Schauspiel mit Musik vom Jahre 1510.

Mitgetheilt von Alfred Grenser.

Ein höchst interessantes, bis jetzt nur in einem Exemplare, das bis zum Jahre 1812 im Kloster Blaubeuern aufbewahrt war und nach Auflösung des Klosters an die Münchener Hofbibliothek kam, bekanntes Druckwerk ist soeben in einem zweiten Exemplare, vortrefflich erhalten, in den Besitz des Antiquars Hrn. Heinrich Simon in Berlin gelangt, der dasselbe um die allerdings hübsche Summe von 320 Thalern zum Kaufe anbietet. Der Titel des, 46 Quartblätter füllenden, und mit Holzschnitten gezierten Werkes ist:

Spil vom aigen Gericht und sterbenden Menschen. Got zu lab dem | menschen | zu besserung | sind dise Figur und | Exempel vom aygen gericht vnd | sterbenden menschen | zu munichen ge | halten worden 1. 5. 1. 0. Am Ende des Büchleins steht: Hye enndet sich das Büchel von dem aygen gericht | des sterbenden menschen. mit Exempel vnnd Figuren. | Gedruckt zu München, von mayster Hansen schobsser Anno ꝛc. im zehenden jare. Am Freitag vor marie | Magdalene.

Dieses Schauspiel darf seiner Seltenheit wie seines literarischen Werthes halber auf eine Erwähnung in diesen Blättern Anspruch machen. Hr. Simon offerirt das Buch mit folgenden Bemerkungen:

Paula von Schrank sah es im Kloster Blaubeuern zum ersten Male und gab in seiner „Reise nach den südlichen Provinzen von Baiern im Jahre 1788" eine kurze Notiz, weil ihm das Buch merkwürdig erschien; diese Notiz ging in Panzer's „Annalen der ältern deutschen Literatur" über, blieb aber gänzlich unbeachtet. Erst Mussat gab im Jahre 1846 der baerischen Akademie einen Bericht über das Buch, wobei ihm wiederum jenes Exemplar vorlag, das er für ein Unikum hielt. Während bisher als das erste gedruckte deutsche Mysterium Frau Jutte (gedruckt 1565) angesehen wurde, ist dies bereits 55 Jahre früher erschienen!

Das Titelblatt ist in Holztafeldruck ausgeführt, die Rückseite nimmt ein blattgroßer Holzschnitt ein, welcher sich bei den drei Akt-Anfängen wiederholt; außerdem ist das Buch mit sechs Holzschnitten in Blattgröße geschmückt; diese sind jedoch aus zwei Stücken zusammengesetzt, von denen sich die einzelnen öfters wiederholen.

Höchst originell sind zwei weitere Holzschnitte, welche Todtentanz-Bilder vorstellen; diese erinnern an ähnliche Figuren Holbeins und übertreffen die gleichzeitigen Holzschnittbilder des Todtentanzes bei Weitem.

Andere Holzschnitte, deren sich außer den angeführten noch 13 vorfinden, liefern interessante Beiträge zur Kenntniß der Seenirung; so ist auf einem dieser Bilder die Darstellung der auffliegenden Seelen auf das treueste wiedergegeben.

Den Inhalt betreffend gibt Mussat dem Ganzen den Charakter eines metaphysisch-didaktischen Stückes; Hrn. Simon erscheint es mehr als ein einheitlich gruppirtes Schauspiel, bei dem die moralische Tendenz, wie bei den ähnlichen Stücken, nur den Hintergrund abgibt. Uebrigens ist dem Verfasser ein gewisser poetischer Schwung eigen, der sich in der gewählten freien lyrischen Form trefflich ausspricht. In den Gedanken ist er nicht frei von scholastischen Theorien, doch ist

nicht zu verkennen, daß er eine tüchtige klassische Bildung hatte, und daß ihm die Kirchenväter, zumal die lateinischen, sehr wohl bekannt waren.

Als Sprachprobe folge hier die in Form einer Priomel gehaltene Einführungs-Rede des Todes:

O junger gsell du fragst auß stolzem mut
vnnsern gwallt haben wir von dem höchsten gut
Du fragst vns wer wir sein. das sag wir dir
wir sein etwas, vnd doch nichts getaub du mir
Vnnd deßhalb seyen wir gar nichts genandt
wann wir weder leben, wesen noch gestallt handt
Wir sein kain geyst auch nit begreyflich
vnnd sein doch etwas, fürwar gar haimlich
Wir sein des lebens ennd, merck eben
alles das lebt wirt von vnns beraubt seins leben
Got gab vnns den namen jm paradeiß
da er sprach wellichs tags jr essend von diser speiß
So werdt jr sterben des tods klägtich
darum wir vnns schreiben also mächtigklich
Wir tod ain gewaltiger herr auf erden groß
herr jm tufft, im mör vnnd in der hellen kloß.

Bemerkenswerth ist in dem Stücke die Anwendung der Musik; es finden sich sowohl Chor- wie Solopartien, unter Anderem auch ein Terzett: „Darumb schreien drey | teufel mit einander, den nachvolgenden reymen

Woffen hymmermer waffen
an diesem menschen mügen wir nichts schaffen
Pfuch wir sein von jm überwunden
Mit schanden fliehen wir zu diesen stunden.

Von Interesse wäre es, zu konstatiren, in wie weit frühere Behandlungen des Stoffes, wie sie Goedecke in seinem Every-man, Homulus und Hekastus behandelt hat, auf das Stück eingewirkt haben. Anklänge in den Behandlungen der geistlichen Fragen, lassen eine eingehende Bekanntschaft des Autors mit diesen Stoffen vermuthen.

Hr. Simon bemerkt schließlich noch, daß das in seinem Besitze befindliche Exemplar, nach einer Inschrift auf dem Titel (Attinet Tegersee Emptus anno 1510), seit dem Erscheinungsjahr in Tegernsee aufbewahrt war.

Theaterbriefe aus Mannheim.

Von Wilhelm Koffka.

III.

Dieselben Prinzipien, welche sich als Grundlage für die Thätigkeit der Mannheimer Oper angeben ließen, dienen für das Schauspiel als Norm. Auch hier ist es nicht die Vorzüglichkeit der Einzelkräfte, in der die Erfolge wurzeln, sondern der Eifer und das Zusammenstreben Aller, das Festhalten an einem guten Repertoir und gesundes Fortbewegen in demselben, das Vorhandensein einer von Verständniß und Sachkenntniß getragenen leitenden Idee.

In dem Zeitraum, über welchen sich unsere heutigen Betrachtungen verbreiten, vom 6. August bis 29. Oktober, fielen unter den stattgehabten 53 Vorstellungen 28 auf das Schauspiel. Davon kamen 5 auf die ernste Gattung (Trauerspiel), 7 auf die gemischte (Schauspiel) und 16 auf die heitere (Lustspiel und Posse). Das mehr als gewöhnliche Hinneigen nach der letzteren Seite hatte seinen Grund in einem Gastspiel, auf das später die Rede kommen wird. Unter den 28 Aufführungen waren 5 Novitäten (ein Trauerspiel: „Brutus und Collatinus“ und vier Lustspiele: „Hohe Politik“, „Lieschen Wildermuth“, „Der geheimnißvolle Brief“ und „Um die Krone“, sämmtlich deutscher Autoren Arbeiten), und zwei Neueinstudirungen (das Schauspiel „Kean“ und Goethe's „Tasso“). Dem klassischen Repertoir gehörten unter den 28 Schauspielabenden 7 an („Hamlet“, „Bezähmte Widerspänstige“, „Don Carlos“, „Faust“, „Tasso“, „Romeo und Julie“. „Kaufmann von Venedig“). Das Verhältniß war also überall ein normales, den unabweisbaren Ansprüchen auf Abwechslung von gediegener und leichterer Kost Rechnung tragendes.

Von den Novitäten verdiente der „Brutus und Collatinus“, die Erstlingstragödie eines bis dahin noch unbekannten dramatischen Dichters, als solche die meiste Aufmerksamkeit. Karlsruhe hatte das Drama schon zu Ende der vorigen Saison als erste Bühne zur Aufführung gebracht und im September zur Zeit der Philologenversammlung in Heidelberg als Festvorstellung für die dazu eingeladenen Theilnehmer derselben repetirt. Der Autor, ein Gymnasiallehrer in Thüringen, Hr. Lindner, wohnte derselben dort bei und war auch hieher gekommen, um bei der ersten Vorstellung seines Stückes, die unmittelbar am folgenden Tage stattfinden

Digitized by Google

ſollte, onweſend zu ſein; ſie mußte indeſſen in Folge einer eingetretenen Erkrankung der jugendhichen Heroin auf einige Zeit wieder verſchoben werden. Alle dieſe Umſtände hatten das Intereſſe an der Novität noch geſteigert, zumal überdies, wie ſich vernehmen ließ, die Darſteller mit ſehr viel Wärme an ihre Aufgabe gegangen waren. Die Tragödie hat gleichwohl den durch alle dieſe Motive noch geſteigerten günſtigen Erwartungen nicht entſprochen. Einen großartigen geſchichtlichen Zeitraum umfaſſend, leidet ſie an zu großer Zerſplitterung des Intereſſes, an dem Mangel einer einheitlichen Geſtaltung. Das eigentlich menſchlich Ergreifende, der Selbſtmord der Lukrezia. — aus dem Titel wird der Leſer ſchon erſehen haben, daß es ſich um die Zeit des Uebergangs Roms aus der Monarchie in die Republik handelt — iſt zu epiſodiſch gehalten und wirkt daher nicht. Aber auch ſonſt machen all' die Vorgänge und Reden nicht recht warm; es fehlt an einem eigentlichen Kern des Dramas, die Scenen gehen zu kaleidoſkopartig an dem Zuſchauer vorüber. Trotz dieſer, freilich ſehr weſentlichen Ausſtellungen laſſen ſich der Arbeit doch auch ſehr vortheilhafte Eigenſchaften nachrühmen. Einmal eine recht ſchöne Formung des Stoffs in Hinſicht der einzelnen Figuren, dann eine weit über das Niveau des Gewöhnlichen ſich erhebende Diktion, die ſich von leerer Deklamation und hohlem Pathos frei zu halten weiß und das Kolorit der Staffage und der Zeit zu tragen beſtrebt iſt, endlich einzelne Scenen von unläugbarem Bühneneffekt. Jedenfalls erwerben ſich diejenigen Theater, welche Lindner's Stück geben, gerechten Anſpruch auf Anerkennung, denn es wird bei dem gegenwärtigen Stand der Produktion immer noch zu den relativ beſſeren gehören und, wie die Dinge ſtehen, iſt es nicht allein eine prinzipielle Pflicht der Bühnen, deutſchen Originalarbeiten lebender Autoren ihre Pforten zu öffnen, es iſt auch eine unabweisbare Nothwendigkeit für ſie, Neuigkeiten zu bringen.

Die andern Novitäten: „Um die Krone“ und „Hohe Politik“, ſind in dieſen Blättern ſchon beſprochen und gebührend gewürdigt worden. Putlitz's Luſtſpiel leidet an zu bedeutenden Fehlern, als daß ſeine unläugbaren anerkennenswerthen Eigenſchaften, eine gewiſſe Spannung, ſehr gewandter Dialog und einige gute und angenehm ſpielbare Rollen, dagegen ſiegreich aufkommen könnten. Roſen's „Hohe Politik“ iſt glücklich gedacht, aber zu lang und breit ausgeſponnen und, was für ein dreiaktiges Stück immer das Schlimmſte iſt, im erſten Akt beſſer als im zweiten, im zweiten beſſer als im dritten, ſo daß das Behagen des Zuſchauers nicht wächſt, ſondern progreſſiv abnimmt.

Die beiden letztgenannten Luſtſpiele, Erzeugniſſe von ſehr geringer Bedeutung, kamen aus Anlaß eines für die hieſige Bühne ſehr intereſſanten Gaſtſpiels, das des Frl. Helene Schneeberger vom Thalia-Theater heraus. Die junge Künſtlerin hat ſich erſt vor wenigen Monaten in ihrem Gaſtſpiel an der Wiener Burg ſo günſtig eingeführt und bewährt, daß es bekanntlich ihr mit der Zeit zu realiſirendes Engagement zur Folge hatte. Sie hier wieder einmal zu ſehen, mußte natürlich die allgemeine Aufmerkſamkeit nach einem ſo glänzenden Reſultat um ſo mehr anregen, abgeſehen davon, daß die junge Künſtlerin eine Tochter der hieſigen Stadt iſt, vor fünf Jahren hier ihre theatraliſche Carrierre begann und vom erſten Erſcheinen an bis zu ihrem Abgang an das Thalia-Theater in Hamburg ſich der ungetheilteſten Beliebtheit erfreuen durfte. So begleitete die wärmſte Herzlichkeit ihr ganzes Gaſtſpiel, das ſich auf fünf Abende erſtreckte (Vreneli in dem nur an dem hieſigen Theater ſeither gegebenen dramatiſchen Idyll gleichen Namens und Hedwig in „Sie hat ihr Herz entdeckt“; Lorle in „Dorf und Stadt“; die beiden genannten Luſtſpiele; „Grille“; endlich „Pariſer Taugenichts“ und „Schwäbin“).

Aufmerkſamer Beobachtung konnten dabei die bedeutenden Fortſchritte nicht verborgen bleiben, welche das Fräulein ſeit ihrem Scheiden von hier gemacht hat. Ihr anmuthvolles, geſundes, warmes Naturell hat ſich mit einem verſtändigen, geiſtigen Erfaſſen der darzuſtellenden Charaktere verbunden, welches von der günſtigen Geſammtwirkung iſt. Sie hat an dem gewonnen, was das Weſentlichſte der Schauſpielkunſt iſt, an der Nüance, ohne daß ſich dieſe irgendwie in verſtimmender Abſichtlichkeit hervordrängte, und nach wie vor nimmt ſie die Farben für ihre Gebilde aus dem innerſten, eigenſten Weſen.

Darum trägt Alles, was ſie ſchafft, das Gepräge der Originalität. In dieſer Weiſe fortfahrend, ſteht ihr die glänzendſte Zukunft bevor.

Ein anderes Gaſtſpiel, welchem der Zweck eines Engagements zu Grunde lag, war das des Hrn. Röſicke von Bremen als Hamlet, Petruchio und Poſa. Der Gaſt machte den Eindruck eines ſeiner Mittel ſich bewußten, des Bühnenbrauchs genau kundigen Darſtellers von günſtigem Aeußern und maßvoller Haltung im Allgemeinen. Der Hamlet gelang ihm am beſten, am wenigſten der Poſa. Sein Engagemet iſt indeſſen nicht

Digitized by Google

zu Stande gekommen, vielmehr mit dem ſeitherigen Inhaber des Heldenfachs, Hrn. Simon, ein weiterer Vertrag auf zwei Jahre abgeſchloſſen worden.

IV.

In einem Aufſatz, welchen die Augsburger „Allgemeine Ztg.“ unlängſt über Münchener Theaterzuſtände brachte, fand ſich folgende bemerkenswerthe Stelle:

„Was vor Allem fehlt, iſt das bewußte künſtleriſche Ziel das eine Theaterleitung vor Augen haben muß, und die ſtraffe, ſtramme Hand, welche alle Kräfte vereinigt zu dieſem Ziel zwingt. Es iſt kein Syſtem da, oder wenn eines, das der Zerſplitterung und der Zerfahrenheit. Jeder Künſtler hat eine Paraderolle und in dieſer wird er zeitweiſe dem Publikum vorgeführt. Es iſt demnach unnöthig zu fragen: was wird heute gegeben? welches Stück bekommen wir heute zu ſehen? ſondern man muß fragen und frägt ſich: wer ſpielt heute? wer ſingt heute? Die anderen Perſonen des Stückes ſind immer nur Nebenperſonen. Die Folge iſt: jeder Schauſpieler hält das bezügliche Stück nur für ſich geſchrieben, jeder ſpielt nur für ſich, und keiner verſteht mehr die ſchwierige nur dem echten Künſtler gegebene und nur von dieſem begriffene Kunſt ſich dem Ganzen, deſſen Theil er iſt, unterzuordnen. Als weitere Konſequenz davon geht uns jedes Enſemble verloren. Bedeutender und bedauernswerther aber iſt der Verluſt der künſtleriſchen Weihe, die das Ganze durchhauchen, verklären, vergeiſtigen ſoll. Indem der einzelne nur für ſich da zu ſein glaubt, iſt er wenig wähleriſch in der Wahl der Mittel die ſeinen Mitſpielenden für den Augenblick unſchädlich und todt machen ſollen“.

Die Münchener Theaterzuſtände ſind dem Schreiber dieſer Zeilen nicht genug bekannt, als daß er zu beurtheilen vermöchte, in wie weit die von dem Korreſpondenten der „Allgemeinen Ztg.“ geäußerten Ausſtellungen dort begründet ſind. Aber an ihrer Richtigkeit läßt ſich wohl kaum zweifeln, denn treffen ſie nicht auf Hoftheaterzuſtände im Allgemeinen zu? Wo erfreuliche Ausnahmen, wie in Karlsruhe, wie hier in Mannheim, davon wahrzunehmen ſind, in was Anderem liegt es, als daß man eben an dieſer Bühne das Syſtem der Paraderollen als unpraktiſch erkannt und verworfen, und damit der künſtleriſchen Demoraliſation, wie ſie der gegenwärtige Leiter der Karlsruher Hofbühne im dritten Band ſeiner Kunſtgeſchichte in einem beſonderen Kapitel ſo ſchlagend und unwiderlegbar ſchildert, allen Vorſchub entzogen hat? Um bei unſerem, bei dem Mannheimer Schauſpiel zu bleiben: es gibt keine Paraderollen, und doch haben die hieſigen Schauſpieler das Jahr hindurch mehr glänzende Rollen zu ſpielen, als vielleicht irgend eine Bühne ihren Mitgliedern bietet. Das kommt einfach davon her, daß das Repertoir ein gutes iſt, und das Perſonal nicht an Ueberhäufung leidet, wodurch in der Reihe der Vorſtellungen und bei den vielen Stücken, die nicht eine Paraderolle, dafür aber eine Menge guter Rollen haben, jeder Gelegenheit erhalten muß, in geeigneter Weiſe in den Vordergrund zu treten. Indem aber ein ſtarres Feſthalten und Unterſcheiden von erſten und zweiten Fächern nicht gilt, kommt auch niemand dazu, ſich als etwas Appartes zu betrachten. Unſer König Philipp, Narciß, Mephiſto von heute ſpielt morgen mit dem gleichen Ernſt und der gleichen Hingebung eine kleine Epiſode, die erſte tragiſche Liebhaberin findet es ganz natürlich, auch in einer Aushilfsrolle ihren Beruf zu verwerthen. Was man ſo in anderen Hoftheaterorten zu hören bekommt: Rollenzurückſchicken, Abſagenlaſſen aus Kaprice, Streit über dieſe oder jene neue Rolle, der zur brennendſten Tagesfrage wird, das ſind hier Alles unbekannte Dinge, und weil ſie es ſind, hat man Zeit und Kraft, ſich dem Wichtigeren hinzugeben, und darum laſſen ſich ſo günſtige Repertoirergebniſſe erzielen, wie ſie in jeder Jahresüberſicht vorliegen. Auch iſt dadurch ganz natürlich das perſönliche Verhalten der Mitglieder zu einander ein viel angenehmeres und freundlicheres, als an den meiſten anderen Orten, und mag auch von der Erbſünde des Standes nicht Alles entſchwunden ſein — das wird es nirgends — jene ſchroffen Feindſeligkeiten, jene unkollegialen Beſtrebungen, die beinahe zur Anſchaffung von Liſepreſervers und Revolvers nöthigen, ſind hier unbekannte Dinge. Wem danach gelüſtete, der würde ſich bei der allgemeinen Korrektheit des künſtleriſchen Verhaltens bald ſelbſt überflüſſig machen. Ein Fall, der in den letzten Jahren in dieſer Beziehung vorkam, hat dafür einen eklatanten Beweis gegeben. Der Geiſt, der hier herrſcht, hat erſt in den jüngſten Tagen einen merkwürdig bezeichnenden Ausdruck erhalten, indem die Mitglieder des Schauſpiels an das Theaterkomité den Antrag geſtellt haben, es möge ihnen unterſagen, dem Hervorruf „bei offener Scene“ Folge zu leiſten. Das Komité hat, dieſem Wunſche entſprechend, eine Bekanntmachung erlaſſen; das Rühmlichſte dieſer allerwärts Nachahmung verdienenden Neuerung liegt aber darin, daß gerade diejenigen Schauſpieler, welche am häufigſten bei offener

Scene gerufen wurden, um Abſtellung eines Brauchs gebeten haben, der, wie ſehr er auch zu den Mißſtänden gehört und von den intelligenteſten Kunſtfreunden als ſolcher empfunden und beklagt wird, doch von den meiſten Darſtellern als ein mit allen Kräften zu erſtrebendes Gut betrachtet zu werden pflegt.

Im Enſemble, im Fleiß und der Thätigkeit, in dem gemeinſamen Streben zum Ganzen liegt das Anerkennenswerthe des hieſigen darſtellenden Perſonals vor Allem. Im Einzelnen iſt auch manches geſunde Talent darunter, doch überwiegt bei den meiſten das Wollen das Können um Vieles. Das iſt nicht mehr als natürlich. Engagementsverhältniſſe hängen vom Glück und von den finanziellen Kräften ab; die großen Talente ſind heutzutage ſelten, — ſie waren es wohl immer — und was ſich bereits einen Namen gemacht hat, zu theuer im Preis, um für hier gewonnen werden zu können. Im Hinblick darauf läßt ſich hier ſogar noch ſehr zufrieden ſein, ja, wir haben einzelne Talente an Mannheim durch perſönliche Verhältniſſe gefeſſelt, welche erſten Theatern zur Zier gereichen würden.

Der Darſtellerinnen zählt das Schauſpiel folgende:*) Frl. Franz (Ophelia, Katharina in der „Bezähmten", Königin in „Don Karlos", Gretchen, Prinzeſſin im „Taſſo", Julia, Ida in „Dorf und Stadt" ꝛc.), Fr. Wohlſtadt (Königin in „Hamlet", Eboli, Frau von Flar in „Er muß auf's Land", Leanare Sanvitale, Gräfin Autreval im „Damenkrieg", Parzia, Kaiſerin Katharina in „Um die Krone" ꝛc.), Fr. Rocke (Fräulein Alter in „Hohe Politik", Martha in „Fauſt", Kammermädchen in Benedix's „Dienſtboten", Amme in „Romeo und Julia", Bärbel in „Dorf und Stadt" ꝛc.), Fr. Deſſoir (alte Fadet in der „Grille", Fräulein Reinhald in den „Hageſtolzen", Herzogin Olivarez in „Don Karlos", Frau van Ziemer in „Er muß auf's Land" ꝛc.), Frl. Geißler (Bianka in der „Bezähmten", Cöleſtine von Drang in „Er muß auf's Land", Neriſſa, Pauline in „Von ſieben die Häßlichſte", Fürſtin Daſchkaff in „Um die Krone" ꝛc.), Frl. Kläger (Margarethe in „Die Hageſtalzen", Jeſſika, Adele im „Geadelten Kaufmann", Leanie im „Damenkrieg" ꝛc.) Für kleinere Rollen ſind Frl. Klär und Frl. Biſſinger engagirt.

Von dem männlichen Perſonal des Schauſpiels gibt nachfolgendes Verzeichniß Auskunft: Hr. Jacobi (König in „Hamlet", Vincentio in der „Bezähmten", König Philipp, Rath Preſſer in „Er muß auf's Land", Mephiſta, Kaufmann Pfund in „Hohe Politik", Kammerdiener in „Dienſtboten", Antonio im „Taſſo", Mercutio, Baskakaff in „Um die Krone", Shylok ꝛc.), Hr. Simon (Cäſar Freimann in „Er muß auf's Land", Fauſt, Herzog von Devonſhire in „Kean", Herzog im „Taſſo", Tybalt, Brutus in „Brutus und Collatinus", Antonia im „Kaufmann von Venedig", Orlaff in „Um die Krone", Louis Wille im „Geadelten Kaufmann" ꝛc.), Hr. L'Hamé (Horatia im „Hamlet", Lucentio in der „Bezähmten", Don Karlos, Ferdinand von Drang in „Er muß auf's Land", Kean, Taſſo, Grignon im „Damenkrieg", Ernſt Hellwald, Baſſanio), Hr. Werner (Geiſt in „Hamlet", Baptiſta in der „Bezähmten", Alba in „Don Karlos", Hans Lange, Alte Capulet, Hänſelmeier im „Geadelten Kaufmann", Präſident in „Dorf und Stadt", Fürſt Czartoryski in „Um die Krone", Marakka im „Kaufmann von Venedig"), Hr. Müller (Rohrbeck im „Geadelten Kaufmann", Medina Sidonia in „Don Karlos", Hofrath Reinhald in den „Hageſtalzen", Lorenzo in „Romeo und Julia", Doge im „Kaufmann von Venedig"), Hr. Richelſen (Eduard v. Braun in „Er muß auf's Land", Rudolph in „Hohe Politik", Romeo, Prinz von Parma in „Don Karlos", Fürſt in „Dorf und Stadt", Paniatowsky in „Um die Krone", Lorenzo im „Kaufmann von Venedig"), Hr. Richter (Lachmann in „Hohe Politik", Polonius, Grumio in der „Bezähmten", Wachtel in den „Hageſtolzen", Apotheker in „Romeo und Julia", Streichberger im „Geadelten Kaufmann", Kutſcher in den „Dienſtboten", Ambroſi in „Von ſieben die Häßlichſte, Alter Gobbo im „Kaufmann von Venedig"), Hr. Meja (Bäckermeiſter Stallen in „Hohe Politik", Tranio in der „Bezähmten", Heinzius in den „Maſchinenbauern", Oskar im Geadelten Kaufmann", Kammerherr in „Dorf und Stadt", Graziano in „Kaufmann von Venedig"), endlich Hr. Bauer, Eichrodt, Racke, Ditt in ernſten und komiſchen Charakterrollen in weiteſter Verwendung.

Das Verzeichniß der Rollen iſt der beſte Beweis dafür, daß es hier kein Fachmonopol gibt, daß jeder ohne Bedenken und Weigern dasjenige ſpielt, was ihm die Führung zutheilt. Dieſe ruht für das Schauſpiel in den Händen des Oberregiſſeurs Wolff, eines ebenſo eifrigen und unermüdet fleißigen, als von Bühnenkenntniß getragenen und vom Streben nach Gutem durchdrungenen Mannes. Wie die Qualität des Opernrepertairs Lachner's Werk iſt, ſo iſt die im Schau-

*) Wir nehmen hier die Rollen des letzten Repertoirs.

Digitized by Google

ſpiel die Folge der Walff'ſchen Intentionen. Nicht verkennen läßt ſich dabei, daß die gegenwärtige obere Leitung des Theaters, welche eigentlich nur eine adminiſtrativ-kontrolirende ſein ſollte, das heißt nach den geſunden Prinzipien von Theaterführung ſein ſollte, in Wirklichkeit aber eine artiſtiſch-maßgebende iſt, nicht verkennen läßt es ſich, daß ſie, von Liebe zum Fache und dem redlichen Wohlwollen beſeelt, die löblichen Anſtrengungen der den einzelnen Zweigen Vorgeſetzten nicht nur nicht hemmt, wie das unter andern perſönlichen Verhältniſſen ſehr leicht geſchehen könnte, ſondern möglichſt fördert.

Stockholmer Theater- und Muſikbericht.

Rückblick auf frühere Perioden. — Die Theater- und Muſikſaiſon.

E. Mit Wehmuth haben wir die Nachricht erhalten, daß die Zeitſchrift „Recenſionen und Mittheilungen über Theater und Muſik“ mit Ende dieſes Jahres zu erſcheinen aufhören wird, und mit Wehmuth ſchreiben wir Ihnen dieſen letzten Bericht aus unſerem ſkandinaviſchen Norden, deſſen mannigfache ehrenwerthe Kunſtbeſtrebungen, die in Guſtav III. und Holberg ſchon ehrwürdige Repräſentanten einer langen Geſchichte haben, und in neueſter Zeit, wenigſtens bei uns und in Chriſtiania, einen ſo wichtigen friſchen Aufſchwung nahmen, während ſie in Dänemark unter dem Druck ſchweren politiſchen Mißgeſchicks kränkeln, Ihre Zeitſchrift allein in dem großen ſtammverwandten Deutſchland eine regere Aufmerkſamkeit und Anerkennung angedeihen ließen. Nehmen ſie denn hierfür den Dank des dreifachen Skandinaviens, das bisher eine in Deutſchland ſo unbekannte und unbeachtete Welt in Bezug auf Kunſt und Theater war, daß wir z. B. erlebt haben, daß ſogar Kieler Studenten, die im deutſchen Schleswig geboren waren, nicht wußten, daß Dänemark in Holberg einen klaſſiſchen Luſtſpieldichter beſaß, ehe in Deutſchland noch an eine klaſſiſche dramatiſche Dichtkunſt gedacht wurde, und Schweden ſchon unter Guſtav III. eine Nationaloper „Guſtav Waſa“ hatte, die noch heutzutage durch ihren in den reizendſten Verſen gehaltenen Text von Kellgreen das ſchwediſche Ohr mit dem ſüßeſten Wohllaut bezaubert! Für den ſkandinaviſchen Norden alſo, und für Deutſchland in Bezug auf den Norden, wird das Aufhören Ihrer Zeitſchrift eine beſonders empfindliche Lücke hinterlaſſen. Ja, wir ſind überzeugt, daß der Theil der deutſchen Nation, welcher für die Förderung der dramatiſchen Kunſt, die als Darſtellung des Schönen in lebendigen Geſtalten, als Wiedererweckung des geſchichtlich Bedeutſamen und als Spiegel der Zeit eine ſo wichtigere Stelle einnimmt, überhaupt Intereſſe hat, mit Schmerz und Leidweſen ein Organ verſchwinden ſieht, welches geiſtvoll und auf der Baſis gediegener Kenntniſſe, geleitet durch uneigennützige und unparteiiſche Liebe zum Guten und Schönen, einen ſchweren Kampf ausdauernd gekämpft hat, um Licht und Ordnung, Nachdenken und Syſtem in eine Welt zu bringen, wo ſo viel Wüſtes, Wirrwarr und Schlendrian, Indolenz und Unſittlichkeit bisher ſo breiten Spielraum gefunden haben, und wo die Stärke in den Verſuchungen zum Böſen die Vorſätze zum Guten meiſt ſo furchtbar überwiegt. Nehmen Sie alſo unſern Dank für Ihr Streben, an dem Sie uns nun faſt 12 Jahre Theil zu nehmen vergönnten; Großes gewollt zu haben, mit Ausdauer und ohne Opfer zu ſcheuen, iſt ein Angebinde für's kommende Alter, welches alle äußern Ehrenzeichen, die in dieſer Arena ja ſelten abfallen, reichlich aufwiegen wird!

Unſere gegenwärtige Stockholmer Saiſon iſt im vollen Gange, allein das politiſche Tagesintereſſe, das gegenwärtig die Aufmerkſamkeit unſeres Publikums abſorbirt und in dieſen Tagen ganz Schweden wegen der nach dreißigjährigem Kampf endlich errungenen Verfaſſungsreform, wodurch eine Verjüngung des Volkes hervorgerufen werden wird, in unendlichem Jubel verſetzt, überwiegt für den Augenblick jedes, ſelbſt das höchſte Intereſſe für die Kunſt. Das Theater jedoch hat bei uns von je eine Rolle mit im politiſchen Leben geſpielt, und ſo haben wir denn nicht nur gelegentlich der Errichtung der Statue des ſchwediſchen Volkshelden Engeldrecht Engeldrechtſon ein Volksfeſt mit Abſingung des Nationalliedes und Aufführung des Blanche'ſchen Volksſtücks gleichen Namens gehabt, ſondern auch in den letzten Tagen iſt die Volkshymne wiederholt als Ausdruck der bewegten Volksſtimmung im Theater geſungen worden. Schweden wird nun bald keine „Stände“ mehr haben, ſondern „ein einiges Volk von Brüdern ſein“, und hoffentlich wird es auch der ſchwediſchen Kunſt zu Gute kommen, daß dieſe hochwichtige Veränderung ohne Revolution durch eine hochſinnige Verzichtleiſtung des Ritterſtandes auf große Vorrechte erlangt worden iſt.

Die steigende politische Bewegung hatte in den letzten Jahren schon mehr und mehr Dichter sich in die schwedische Geschichte versenken sehen, die an bewegten Abschnitten und großen Ereignissen, wie Charakteren, so reich ist, und mehrere gelungene historisch vaterländische Schauspiele verdanken diesem Streben ihr Dasein. Auch die diesjährige Saison brachte ein historisch vaterländisches Schauspiel: „Steen Sture der Jüngere", aus den Zeiten der Kämpfe mit der einst skandinavischen Vormacht Dänemark, die jetzt wohl für immer von der Höhe herabgestiegen ist, auf der sie sich so lange behauptet hat. Das Stück, eigentlich ein Trauerspiel in fünf Akten, wird sich nicht auf dem Repertoir halten und ist als wesentlich roh dramatisirte Geschichte zu bezeichnen, roh nicht im sittlichen, sondern im künstlerischen Sinne genommen. Großes Interesse erweckt die nahe bevorstehende Aufführung des neuesten Björnson'schen Werkes: „Die Neuvermähtten", Lustspiel, in zwei Akten, um so mehr, da es in Kopenhagen so sehr gefallen hat, und der noch junge Verfasser unbedingt als die hervorragendste Dichterkraft der drei nordischen Reiche anerkannt ist. Auch das fünfaktige historische Schauspiel dieses Dichters „Maria Stuart in Schottland", worin der Dichter mit Schiller um den Preis wirbt und ein Shakespeare-ähnliches frisches Werk, so höchst verschieden von Schiller's, dem es sich als Mittelstück einer Triologie an die Seite stellt, geschaffen hat, ist auf unserem königlichen Theater in Vorbereitung und hat auf sicheren großen Erfolg zu rechnen. Ein Stück ganz anderer Art, eine deutsche romantische Oper, nämlich der hier noch unbekannte Marschner'sche „Haus Heiling", erweckte hier großes Interesse beim Publikum, zumal da über die glänzende Ausstattung, namentlich des unterirdischen Reiches, manche die Neugier erregenden Sagen verbreitet waren. Die Oper errang denn auch entschiedenen Erfolg, allein man fand die Musik, obwohl voll melodischen und harmonischen Reizes, doch etwas schwerfällig und „reflektirt". — Das dramatische Theater brachte die Offenbach'sche „Schöne Helena" zur Aufführung und zog natürlich durch die heiteren Weisen und den ganzen unsittlichen oder doch unsinnigen Hokus-Pokus, der hoffentlich bald ein überwundener Standpunkt sein wird, ein großes Publikum an. Dasselbe Theater beachte Sardou's „Les pattes de mouche", G. Sand's „Marquis von Villemer" u. A. zur Aufführung, ebenso die schwedischen Originalstücke des jungen Dichters F. Hedberg: „Der Tag graut" und „Die Hochzeit auf Utsoso". Letzteres Stück wird gegenwärtig auf dem Kopenhagener Theater vorbereitet. Die Oper brachte „Norma", „Faust" (Gounod) „Maurer", „Figaro's Hochzeit", „Robert der Teufel", „Weiße Dame", „Schwarze Domino", „Ernoni" u. A. meist mit vortrefflicher Besetzung. Von ältern klassischen Stücken nennen wir „Othello" und „Richard II." in vortrefflicher Darstellung. — Das Södra Theatern brachte den früher hier schon gesehenen, aber in Vergessenheit gerathenen Nestroy'schen „Lumpaci-Vagabundus" neu zur Aufführung und zwar unter dem Titel „Andersson, Pettersson ach Lundström"; dieser Titel deutet schon an, daß das Stück lokalisirt ist, wodurch jedoch der Reiz, der im Wiener Dialekt liegt, wie überhaupt durch die Uebersetzung, zum großen Schaden des Stücks verloren geht. Außer diesen drei Theatern spielen noch zwei, das Ladugaardslands- und das Volkstheater. — Konzerte gaben eine Pianistin Enegvist mit ihrer Schwester, der Sängerin, Hr. Dahlgvist und ein Frl. Wilken, sowie die englischen Violinspieler Holmes. —

In Gothenburg macht eine deutsche Oper unter dem Direktor Gandelius viel Glück, die schwedische Sängerin Michaëli gastirt dort bisweilen. Sechzehn verschiedene Opern führt Hr. Gandelius seinem Publikum vor und zeigt, was Deutsche vermögen, wenn sie gut geleitet werden.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

14.—21. Dezember: „Ich speise bei meiner Mutter" und (wegen Unpäßlichkeit des Frl. Baudius statt „Der Familiendiplomat") „Er ist nicht eifersüchtig". — „Pietra". — „Der reiche Mann". — „Häusliche Wirren" und „Englisch". — „Am Klavier" und „Der Familiendiplomat". — „Was ihr wollt". — „Sappho". — „Die junge Pathe" und „Der Freiwillige".

Φ. — An den viertägigen Weihnachtsferien angelangt, hat das Burgtheater die erste, wenn auch kleinere Hälfte der Saison zurückgelegt, und da es uns ferner nicht mehr vergönnt sein wird, dieses Institut in seiner Thätigkeit zu verfolgen, so wollen wir hier zum Schluß noch einen kurzen Rückblick auf das in den verflossenen achtzehn Wochen Geleistete werfen.

Vom 16. August bis 21. Dezember fanden 126 Vorstellungen statt. Aufgeführt wurden 98 Stücke, von

denen 39 den Abend nicht ausfüllen. Unter letzteren waren 22 einaktige. Neue Stücke kamen 5 zur Aufführung, und zwar 1 Trauerspiel: „Pietra“ 8 Mal, 2 Schauspiele: „Am Tage von Oudenarde“ (einaktig) 7 Mal, „In der Heimath“ 3 Mal, und 2 Lustspiele: „Entweder — Oder!“ (füllt den Abend nicht aus) 8 Mal, „Um die Krone“ 2 Mal. Neueinstudirt wurden 3 Stücke, und zwar 1 Trauerspiel: „Sappho“ 2 Mal, und 2 einaktige Lustspiele: „Am Klavier“ und „Die junge Pathe“, beide 1 Mal. Nachstudirt wurden 14 Stücke, und zwar 4 Schauspiele: „Prinz Friedrich von Homburg“ 1 Mal, „Torquato Tasso“ 3 Mal, „Die Oeffentliche Meinung“ 1 Mal, „Der arme Marquis“ (füllt den Abend nicht aus) 3 Mal, und 10 Lustspiele: „Zu schön“ 2 Mal, „Ein Hut“ 3 Mal, „Mein Stern“ 3 Mal, „Weiberthränen“ 2 Mal, „Ich speise bei meiner Mutter“ 2 Mal, „Englisch“ 1 Mal (sämmtlich einaktig), „Erziehungsresultate“ 1 Mal (füllt den Abend nicht aus), „Die guten Freunde“ 6 Mal, „Gottsched und Gellert“ 1 Mal, „Kunst und Natur“ 1 Mal. Die übrigen 76 Stücke, und zwar: 14 Trauerspiele, 25 Schauspiele (von welchen 4 den Abend nicht ausfüllen), und 37 Lustspiele (von welchen 23 den Abend nicht ausfüllen) waren aus dem vorjährigen Repertoir.

Von den Novitäten haben, wie schon aus der Zahl der Wiederholungen hervorgeht, drei entschieden gefallen, und die beiden anderen nicht angesprochen. Die neueinstudirte „Sappho“ hatte einen vollständigen Erfolg und dürfte dem Repertoir erhalten bleiben. Unter den nachstudirten Stücken vermochte der „Prinz von Homburg“ ebensowenig wie früher ein besonderes Interesse zu erregen; desgleichen „Gottsched und Gellert“. Die übrigen, mit Ausnahme der beiden von einer Gastin vorgeführten Paraderollen, dürften sich auf dem Repertoir erhalten.

Beim ersten Anblick wirkt es befremdend, daß die verflossenen achtzehn Wochen nur 4 Novitäten-Abende *) enthalten. Wenn man aber erwägt, daß außer den 3 neueinstudirten und 14 nachstudirten Stücken, in Folge der diesjährigen Personalverhältnisse unter den 76 Stücken des vorjährigen Repertoirs vielleicht kaum 20 sein werden, wo nicht wenigstens eine neue Besetzung nöthig geworden wäre, so wird man, trotz der geringen Ausbeute an Novitäten, der Umsicht der Direktion und der Thätigkeit des Personales die verdiente Anerkennung nicht vorenthalten können.

Fr. Rettich hat am 17. September als Portia in „Julius Cäsar“ die Bühne, auf welcher sie durch dreißig Jahre in so hervorragender Weise gewirkt, zum letzten Mal betreten; der Zustand der Künstlerin ist leider ein solcher, der keine Hoffnung auf Besserung mehr zuläßt. Frl. Bognar wurde durch eine Fußverrenkung, deren Folgen noch nicht ganz gehoben sind, durch volle zwei Monate ihrem Beruf entzogen; desgleichen ist Hr. Sonnenthal in Folge eines Beinbruches bereits seit einem Monat verhindert die Bühne zu betreten; Frl. Grafenberg steht bereits ein volles Jahr als unpäßlich auf dem Zettel. Trotz all dieser empfindlichen Störungen wurde nie eine Stockung im Repertoir bemerkbar.

Mit den Neubesetzungen mußte man sich zum größeren Theil einverstanden erklären. Die HH. Kraſtel und Hartmann sind nun in voller Thätigkeit, und es ist kaum zu zweifeln, daß diese beiden begabten und fleißigen Kunstjünger gar bald die Stellung auch verdienen werden, die sie jetzt mehr nothgedrungen einnehmen. Mit Vergnügen haben wir es gesehen, daß Hrn. Franz Kierſchner, welcher das undankbare Fach der unbedeutenden Liebhaber, halben Intrigants und der charakter-, farb- und interesselosen Nebenpersonen mit stets gleicher Sorgfalt und unverdrossenem Fleiß ausfüllt, auch ausnahmsweise einige dankbare Rollen zugefallen sind, in welchen es ihm möglich wurde sich des Beifalls zu erfreuen. An dem Fichtner'schen Nachlaß haben außer den sieben in einem früheren Bericht von uns erwähnten Künstlern, seitdem noch zwei andere Theil genommen, nämlich Hr. Hartmann („Wallenstein's Lager“) und Hr. Franz Kierſchner („Die kranken Doktoren“, „Der Familiendiplomat“). Also neun Erben hat dieser Krösus. Hingegen ist das eigentliche Erbe unsers Anſchütz: Lear, Nathan, Musikus Müller, Erbförster, noch immer nicht angetreten, und trotz aller Achtung für das Talent der HH. Wagner, Lewinsky, Förſter und Franz, welche vielleicht Anspruch darauf machen könnten, glauben wir doch, daß die Direktion gut thun wird, es noch einige Zeit ruhen zu lassen. Unter den weiblichen Mitgliedern waren es besonders die Damen Baudius, Kratz, Hilke, Wetzel, Heddel und Koberwein, die mit neuen Rollen betraut wurden.

Das Ensemble erhielt sich nach wie vor auf gleicher Höhe der Vorzüglichkeit, nur das in neuester Zeit

*) Von den fünf Novitäten wurden nämlich zwei an einem Abend aufgeführt.

überhand nehmende zu laute Souffliren muß gerügt werden. Ein einziger Gast besuchte uns während dieser Periode, Frl. Röckel aus Schwerin, welche einen glänzenden Erfolg hatte, und dem Vernehmen nach von Ostern ab engagirt ist. Da die junge Künstlerin jedoch in einem ganz anderen Fach gastirte, als das ist, für welches sie engagirt wurde, so bleibt es noch dahingestellt ob sie genügen wird. Abgeändert wurde die Vorstellung ein Mal wegen Unpäßlichkeit des Frl. Bognar, und ein zweites Mal eines der zwei angesetzten Stücke wegen Unpäßlichkeit des Frl. Vandius. An zwei Feiertagen blieb die Bühne geschlossen.

Operntheater.

7.—21. Dezember: „Flick und Flock" (5 Mal). — „Die Zauberflöte". — „Norma". — „Der Wasserträger". — „Lohengrin". — „Wilhelm Tell". — „Euryanthe". — „Der Prophet". — „Dom Sebastian". — „Martha". — „Don Juan". — Fr. Passy-Cornet als Gast.

Φ.— Hier umfaßt unser Rückblick nicht wie beim Burgtheater die kleinere Hälfte, sondern bereits zwei Drittheile der Saison.

An den 172 Spielabenden, vom 1. Juli bis 21. Dezember, fanden 125 Opern- und 47 Balletvorstellungen statt. Aufgeführt wurden 34 Opern und 8 Ballete. Neue Opern kamen 2 zur Aufführung: „Der Waffenschmied" 5 Mal und „Des Sängers Fluch" 2 Mal; Neueinstudirt wurde 1 Oper: „Die Entführung aus dem Serail" 2 Mal; nachstudirt wurden 4 Opern: „Belisar" 2 Mal, „Rigoletto" 4 Mal, „Der Wasserträger" 4 Mal und „Euryanthe" 2 Mal; die übrigen 27 Opern waren aus dem vorjährigen Repertoir. Unter den 8 Balleten war 1 neues „Flick und Flock 25 Mal, und die übrigen 7 waren aus dem vorjährigen Repertoir.

Von den drei Novitäten hatte nur „Flick und Flock" einen durchgreifenden Erfolg, so zwar, daß dieses Ballet in 78 Tagen (am 4. Oktober war die erste Aufführung) 25 Mal, also jeden dritten Tag gegeben wurde; jedenfalls eine zarte Aufmerksamkeit für die Abonnenten. Lortzing's „Waffenschmied", ein alter Bekannter, fand auch auf dieser Bühne eine freundliche Aufnahme; Langert's „Des Sängers Fluch" machte ein solennes Fiasko; Mozart's „Entführung", wahrscheinlich nur dem Gast Hrn. Gunz zulieb neu einstudirt und in der zweiten Frauenpartie mangelhaft besetzt, wurde nach der zweiten Aufführung wieder ad acta gelegt. Die Wiederaufnahme der „Euryanthe" und des „Wasserträger" verdient Anerkennung. Noch muß erwähnt werden, daß „Der Nordstern" und „Die Nachtwandlerin" studirt und — nicht gegeben wurden.

In diesen ersten sechs Monaten der Saison wurden uns Gäste schockweise vorgeführt: wir hörten deren nicht weniger als ein volles Dutzend, und zwar die Damen Tipka, v. Terey, Klotz, Kainz-Prause, Nabatinsky, Passy-Cornet, die HH. Stiegele, Gunz, Eppich, Beer, Brunner und Garzo. Unter diesen gastirenden sechs Paaren wurde nur Fr. Kainz-Prause vom Fleck weg engagirt; mit den Damen Nabatinsky und Passy sind die Unterhandlungen noch in Schwebe. Neuengagirt wurden noch, an der Stelle der abgegangenen Fr. Schäfer, ohne vorhergegangenes Gastspiel, Frl. Pappenheim, welche jedoch nur sehr geringen Anforderungen zu genügen vermag. Hr. Kreutzer, der seine Stimme verloren hatte, und aus diesem Grunde sonderbarer Weise zum Chorführer gemacht wurde, hat plötzlich seine abhanden gekommenen hohen Töne wieder gefunden und wurde in Folge dessen dem Chore (wo man, wie es scheint keine Stimme haben darf) wieder entrissen, und als jugendlicher Tenorist für zweite Partien wieder engagirt. Die zwei ersten Monate der Saison war Hr. Schmid beurlaubt, Frl. v. Murska hat sich seit halbem November „aus Gesundheitsrücksichten" von der Bühne zurückgezogen, soll aber, wie verlautet, ihre Thätigkeit nächstens wieder beginnen. 6 Mal wurde die angekündigte Vorstellung im Laufe des Tages abgeändert. An zwei Feiertagen blieb die Bühne geschlossen.

Im Uebrigen können wir auf unsere Uebersichten und Berichte verweisen, da außer den hier angegebenen statistischen Daten, weder die einzelnen Leistungen, noch das Ensemble, weder die artistische, noch die administrative Leitung zu irgend einer besonderen Bemerkung Veranlassung gegeben haben. Der Schlendrian über Alles, bleibt hier die Devise, und somit geht es langsam, aber entschieden — rückwärts.

Josefstadt.

Am 16. Dezember zum ersten Male: „Die Wiener auf der Alm". Ländlicher Schwank mit Gesang in 1 Akt. — „Unterm Christbaum". Lebensbild mit Gesang in 1 Akt von Elwar. Musik von Brandl. — „Am Naschmarkt und in der Markthalle". Großes komisches Singspiel in 1 Akt. Musik von Kleiber. — Am 10. Böhmische Vorstellung: „Čech a němec". Weselohra ve 3 jednánich od Štěpánka.

G. — Acht Tage früher war „Ambo-Solo" vor leerem Hause durchgefallen. Von den drei kleineren

Singspielen fanden wenigstens zwei die freundlichste Aufnahme bei einem vollen Hause. Wie uns scheint, war dies volle Haus ein deutlicher Wink, auf welchem Wege das Publikum Hrn. Fürst Gesellschaft leisten will. Es war gewiß ein loyaler Ehrgeiz, als er mit Uebernahme der neuen Bühne sich fortan die Pflege des größeren Volksstückes zum Ziele setzte, und wir wären die Ersten, welche die getreue Weiterverfolgung desselben anriethen, wenn wir das Theater — für eine Krüppelbewahranstalt hielten. Da sich aber kaum auf die Dauer ein Publikum erwarten läßt, welches sich zum Vergnügen Mißgestalten vorführen lassen und dafür noch zahlen wollen wird, ebenso wenig die Wiederkehr des goldenen Zeitalters des Volksdrama's in baldiger Aussicht zu stehen scheint; was bleibt dann noch Anderes übrig, als das Geschäft mit den kleinen Nippsachen, für welche ein Publikum bereits längst gewonnen ist? Es spricht dafür mehr als ein Umstand. Einmal folgt diese Bühne dann dem heutzutage immer allgemeiner werdenden Grundsatze der Arbeitstheilung: sie kultivirt eine Spezialität — freilich nur so lange, als ihr nicht in der verlassenen oder einer Zukunfts-Singspielhalle Konkurrenz gemacht wird; zweitens ist Hr. Fürst selbst gerade für die Darstellung dieses Genres Spezialität und kann dafür leicht noch einige andere passende Kräfte finden oder heranbilden; drittens endlich — und das gibt den Ausschlag — gibt es noch Produzenten, deren Talent für diese Gattung nicht nur ausreicht, sondern mitunter auch recht Gelungenes zu Tage fördert, wie wir dies in Elmar's „Unter'm Christbaum" bestätigt fanden. Weit entfernt von dem Gedanken, der Kultivirung dieses Feldes das größere Volksstück ganz zum Opfer bringen zu wollen, würden wir vielmehr die Wiederbelebung des ältern Repertoirs: Raimund, Nestroy, Kaiser, selbstverständlich mit umsichtiger Auswahl und bei Raimund in Verbindung mit netter Ausstattung, anrathen. Wenn ferner die noch thätigen Autoren von großen Lokalstücken die Gewißheit haben werden, daß Hr. Fürst nicht auf ihre Erzeugnisse ausschließlich angewiesen ist, so dürfte dies nicht ohne günstige Rückwirkung auf ihren Fleiß und ihre Sorgfalt sein, woran es den Tagesprodukten gerade am meisten gebricht.

Um nun auf die obengenannten Kleinigkeiten selbst überzugehen, so müssen wir dem Elmar'schen Stückchen unbedingt den ersten Rang zuerkennen. Obwohl durch und durch in das Gebiet des Rührstücks gehörend, geht es doch nirgends über die Grenzen der Wahrheit und Natürlichkeit hinaus, und ist durch seine anmuthigen Scenen ganz darnach angethan, die Zuschauer in eine gehobene Christabendstimmung zu versetzen. Ein Hauptverdienst an dem errungenen Beifall kommt auf Rechnung des Hrn. Weiß, der durch Spiel und Gesang wieder einmal ein kleines Kabinetsstück lieferte. Diesem schloß sich bestens Hr. Meyer an, und das Ensemble machte sämmtlichen Betheiligten alle Ehre.

Das erste Stückchen ist ein lustiger Schwank, der aber durch die politische Pointe, die am Schluße mit den Haaren herbeigezogen wird, stark an Charakter und Werth verliert. Die Kosten der Unterhaltung wurden darin hauptsächlich von Fr. Raab und Hrn. Romani getragen.

„Am Naschmarkt und in der Markthalle" ist zu gedehnt und nur in dem Theile gelungen, der den Naschmarkt behandelt. Mit der Markthalle wußte der anonyme Autor nichts anzufangen oder er wollte es sich mit niemanden verderben. Doch enthält das Ganze einige hübsche musikalische Nummern. — Im ersten Theil war darin Fr. Vanini durch ihre porträttreue Kopirung der Zungengeläufigkeit der Kräutlerinnen, in der Markthalle Hr. Fürst besonders ergötzlich.

Da uns in der letzten Nr. der Raum dazu mangelte, so müssen wir hier nachträglich einer böhmischen Vorstellung Erwähnung thun, welche in diesem Theater am 10. d. M. stattfand. Zur Aufführung kam dabei Štěpánek's altes, richtiger Posse zubenamstes Lustspiel „Čech a němec". Der vormärzlichen Zeit entstammend, gehören die Personen, die es schildert, und die Scenen, in denen dies geschieht, dem Patrimonial-Verhältnisse jener Aera an, worin die Gutsverwalter meist eine wenig geachtete Rolle spielten. Trotz seines Alters kann der Schwank, wenn gut gespielt, noch immer ein genügsames Publikum unterhalten, und that dies auch im vorliegenden Fall. Das Merkwürdigste dabei war, daß sich die ausschließlich čechische Zuhörerschaft am allermeisten an Hrn. Fürst ergötzte, der natürlich nur deutsch sprach. Von den böhmisch sprechenden Darstellern fand den meisten Beifall Hr. Rosa mit seinem Juden. Die übrigen waren sowohl sämmtlich Dilettanten, die sich, einige Gedächtnißfehler und Sprachverstöße abgerechnet, ihrer Aufgaben so anständig entledigten, wie man dies von Dilettanten, die alljährlich ein oder zwei Mal sich versuchen, erwarten kann.

Digitized by Google

Wiener Konzertbericht.

Am 2. Dezember: Liedertafel des Schubertbundes. — Am 7. Quartett Laub IV. — Am 8. Frl. Katák I. — Am 10. Philharmoniker III. und Männergesangverein I. — Am 14. Quartett Laub V. — Am 17. Gesellschaft der Musikfreunde. III. und Quartett Hellmesberger IV. Am 18. Hr. Tanssig. — Am 19. Liedertafel des Techniker-Gesangvereins. — Am 21. Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde I. — Am 9., 10., 13., 15., 16., 18., 19. 20. u. 21. Patti-Konzerte VI.—XIV. — Am 22. und 23. Akademie des „Haydn".

K. J. — Wir beginnen mit der beruhigenden Versicherung, daß die böse Absicht, sämmtliche hier im Inhalte der Vollständigkeit wegen verzeichneten zwei und zwanzig musikalischen Produktionen, mit denen Wien in den letzten zwei Wochen nebst mehreren anderen Liedertafeln, Kränzchen und Konzerten von mehr privater Färbung beschceert wurde, besprechen zu wollen, uns ferne liegt. Wir wollen uns darauf beschränken, aus jenen Produktionen, denen wir selbst beiwohnen konnten, das Bedeutendere oder Interessantere hervorzuheben.

In dieser doppelten Beziehung nimmt das im letzten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde zum ersten Mol aufgeführte Symphonie-Frogment von Franz Schubert die erste Stelle ein. Mit Ausnahme der Beethoven'schen fünften und neunten kennen wir nichts im Bereiche der Symphonie, was wir über diesen ersten Satz (H-moll $^3/_4$) stellen möchten. Die echt Schubert'sche, aus der Tiefe des Herzens quellende, innige und edle Melodie, die mächtig ergreifende, wehmüthige Färbung, die großartige Anlage, die meisterhafte Durchführung, die reizende Instrumentation und die in den Schubert'schen Instrumentalwerken so seltene knappe Form, Alles findet sich hier in wunderbarer Harmonie vereinigt. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das Andante. Hier verfällt Schubert in seinen Fehler der Gedehntheit, welche die Wirkung des ebenfalls durchaus edlen, zarten, tiefempfundenen Musikstückes etwas beeinträchtigt. Auch hätten wir ein etwos belebteres Tempo gewünscht. Sonst war die Aufführung eine vorzügliche; das bedeutend verstärkte Orchester (mit doppelter Harmonie) hielt sich tüchtig; auch die Stimmung der Bläser war, bis auf eine unglückselige Trompete, eine reinere. Die Aufnahme der Navität war, besonders nach dem ersten Satz, glänzend. Es war kein glücklicher Einfall, als Finale einen Satz der ihrem Charakter und ihrem Werthe nach so verschiedenen kleinen D-Symphonie anzuhängen. Das Konzert begann mit einer unbedeutenden Ouvertüre von Anselm Hüttenbrenner und schloß mit Mendelssohn's A-dur-Symphonie. Inzwischen wurden zwei altdeutsche Vokalchöre vom Singverein in wahrhaft vollendeter Weise vorgetragen.

Das Männergesangvereins-Konzert, dessen Programm sehr interessant zusammengestellt war, brachte ebenfalls eine Schubert'sche Novität, den Eingongschor der Bauernfeld'schen Oper „Der Graf von Gleichen". Die vorgefundene Skizze enthält nur die Singstimme, instrumentirt wurde sie von Herbeck. Der Chor ist hübsch, wenn auch ohne größere Bedeutung. Der Herbeck'sche Festgesang über die alte Weise „Prinz Eugenius", welcher für die Monuments-Enthüllung geschrieben wurde, ist sehr effektvoll und erhebt sich in jeder Beziehung hoch über derartige Gelegenheits-Kompositionen. Der Violinist Hr. Lotto, ein Pole, der, wenn wir gut unterrichtet sind, seine Ausbildung im Pariser Konservatorium erhalten hat, erwies sich, was die Technik anbelangt, als ein Virtuos ersten Ranges.

In dem gleichzeitig stattgefundenen philharmonischen Konzert wurde Abert's große Symphonie „Columbus" aufgeführt. Wie uns berichtet wurde, entsprach sie nicht den durch den prätensiösen Titel angeregten Erwartungen. Das ist das Mißliche eines solchen bestimmten Programms. „Kolumbus", die Entdeckung eines neuen Welttheiles, was werden da nicht für Bilder vor die Phantasie der Hörer heraufbeschworen, wie unverhältnißmäßig hoch werden da nicht die Anforderungen gesteigert! Hätte der Komponist seine Symphonie einfach „Meeresfohrt" benannt, oder noch besser, hätte er ihr gar keinen Titel gegeben, um wie viel unbefangener hätte man sie beurtheilen können. Im Uebrigen soll es eine verdienstvolle, nur etwas stark Mendelssohn'sche Arbeit sein.

Frl. Kolár, welche sich im Sturm die Gunst des Publikums in so hohem Grade erobert hat, daß ihr erstes Konzert sehr gut besucht war, ist gerade an diesem Abend nicht besonders glücklich gewesen. Die Zusammenstellung des Programms trug daran die meiste Schuld. Das Publikum wurde gleich Anfangs durch das lange und langweilige Trio von Bargiel verstimmt, was nicht ohne Rückwirkung auf die geschätzte Pianistin bleiben konnte. Wenn Frl. Kolar bei ihrem zweiten Konzert eine bessere Wahl der Vortragspiecen und der Zwischennummern trifft, pünktlicher anfängt und zeitlicher aufhört, so zweifeln wir nicht, daß sie das verlorene Terrain bald wieder gewinnen wird.

Digitized by Google

Ueber die beiden Liedertafeln iſt nichts zu berichten, der Produktion des Hrn. Taſig und dem Konzerte des Orcheſtervereins haben wir nicht beigewohnt. Letzterer ſcheint, nach der Generalprobe zu urtheilen, quantitativ wie qualitativ gewonnen zu haben, und da er ſich ſtreng in den Grenzen einer nur bedingten Oeffentlichkeit einſchließ, verdienen ſeine Leiſtungen laute Anerkennung.

In der fünften Laub'ſchen Quartett-Produktion ſpielte ſtatt des unpäßlichen Frl. Kolár, Frl. Fichtner die kleine Beethoven'ſche F-dur-Sonate, und bekundete ſeit vorigem Winter anerkennenswerthe Fortſchritte. In dem Mozart'ſchen Streich-Trio machte ſich der tüchtige Bratſchiſt Hr. Hilbert, durch ſchönen Ton, gefühl- und verſtändnißvollen Vortrag wiederholt bemerkbar.

In der vierten Hellmesberger'ſchen Quartett-Produktion wurden wir durch das neue Quintett von Hager bitter enttäuſcht. Möglich, daß nach öfterem Anhören die Wirkung eine beſſere wäre: der erſte Eindruck war ungünſtig. Keiner der Sätze hat einen entſchiedenen Charakter; ſie ſind verworren, unklar, die Stimmenführung oft geſucht und das leere Phraſenwerk vorherrſchend. Wir kennen ſo viele ſchöne, gediegene Kompoſitionen von Hager, daß wir jetzt, nachdem er durch mehrere Jahre nichts vor die Oeffentlichkeit gebracht hatte, gerade etwas beſonders Gelungenes erwartet hatten. Der Beifall hielt ſich in den Schranken geſellſchaftlicher Höflichkeit. Das Schumann'ſche Quintett hatten wir wenige Tage früher in einem Patti-Konzert ebenfalls durch Helmesberger, Jaell und Hofmann, aber mit Piatti und Vieuxtemps beim Cello und bei der Bratſche gehört. Hellmesberger, dort wie es ſchien, etwas ängſtlich und befangen, ſpielte hier unvergleichlich beſſer, Jaell behandelte beide Male ſeinen Part in vorzüglicher Weiſe, aber wie trocken, kalt, unbedeutend, ledern, klang hier die Bratſche wie kindiſch, wie ein Berchtesgadener-Inſtrument das Cello, wo uns noch der herrliche Ton und der geiſt- und ſeelenvolle Vortrag Vieuxtemps und Piatti im Ohr nachklang! Mit dieſem ganz ſpeziellen Tadel ſoll übrigens keineswegs das große Verdienſt dieſer Quartett-Unternehmung geſchmälert werden; am deutlichſten iſt dieſes Verdienſt erſichtlich, wenn man das Verzeichniß der im Verlaufe der erfolgten 150 Aufführungen vorgeführten Komponiſten betrachtet, und wir glauben unſere Beſprechung dieſer Leiſtungen nicht beſſer abſchließen zu können, als indem wir die vom „Wanderer" gebrachte Liſte der Komponiſten, deren Werke zur Aufführung kamen, hier folgen laſſen.

„Um dem Leſer einen annähernden Begriff von dem Gebotenen in quantitativer und qualitativer Beziehung zu geben, theilen wir hiemit eine ziffermäßige Nachweiſung der aufgeführten Werke mit, welche das vollwichtigſte Zeugniß für das ausgebreitete Kunſtwirken dieſer Künſtlergeſellſchaft abgibt. Es ſind in dieſen 150 Quartettproduktionen folgende Komponiſten vertreten, und zwar: Beethoven 139 Mal, Mozart 46, Haydn 44, Mendelsſohn 44, Schumann 33, Schubert 27, Spohr 21, Bach 9, Hager 7, Rubinſtein 6, Volkmann 5, Cherubini 4, Onslow 4, Hummel 4, Herbeck 4, Käßmayer 4, Goldmark 4, C. M. Weber 3, Veith 3, Brahms 2, Raff 2, Rottebohm 2 Mal, Händel, Corelli, Eman. Bach, Ries, A. Romberg, Moſchelles, Feſca, Aßmayer, Grutſch, Chopin, Czerny, Eſſer, Eckert, Hoven, Gade, Sterndale-Bennet, Preyer, Bagge, Schläger, Evers, Willmers, Bargiel, L. A. Zellner, J. Zellner, Frz. Mayer, Wolff, Otto Bach, A. Müller und Brüll je 1 Mal. Es ſind demnach in dieſen Soiréen nicht weniger als 51 Komponiſten vertreten geweſen".

Hr. Ullmann war nach den 5 erſten Patti-Konzerten nach Peſt gefahren; nach ſeiner Rückkehr veranſtaltete er noch 9 Konzerte, alſo im Ganzen 14, und zwar die fünf letzten im Theater an der Wien. Vorgeſtern fand den Anoncen zu Folge „unwiderruflich" das letzte Konzert ſtatt. Hr. Ullmann, ſeinem Syſtem getreu, nur in ſeiner Art Vorzügliches zu bringen, und auch darin auf Abwechslung zu ſehen, hatte von hier für einige Abende die HH. Hellmesberger und Epſtein gewonnen, und aus Paris die beiden Geſangsveteranen Roneoni und Roger kommen laſſen. Ueberdies ſollten auch im Theater die Vorträge durch die Orcheſterbegleitung einen erhöhten Reiz erhalten, welches Vorhaben jedoch nach einigen mangelhaften Verſuchen, in Folge der Unzulänglichkeit des Wiedner-Theater-Orcheſters, wieder aufgegeben werden mußte. Der Vortrag von Buffo-Duetten in Balltoilette, das Notenheft in der Hand, hat immer etwas Mißliches, und ſo konnte auch Hr. Roneoni trotz ſeines lebhaften und geiſtvollen Vortrages damit nur eine bedingte Wirkung erzielen. Hr. Roger effektuirte am meiſten mit der Arie aus der „Weißen Frau". Die Stimme iſt lange nicht mehr was ſie geweſen iſt, aber er ſingt noch immer in bewunderungswürdiger Weiſe; auch mit einem Gumpert'ſchen Lied gefiel er ſehr. Hingegen war ſein dramatiſch ſein ſollender Vortrag des „Erlkönig" eine

Digitized by Google

Verſündigung an Schubert und an dem guten Geſchmack.

Ueber Frl. Patti und ihre drei Kollegen haben wir dem früher Geſagten nur mehr hinzuzufügen, daß wir im Intereſſe des Publikums wie der Unternehmung ein etwas minder beſchränktes Repertoir gewünſcht hätten. Bei Frl. Patti iſt das nach allenfalls erklärlich: es gibt nicht viele Geſangsſtücke, die ihr zuſagen, und vielleicht da dieſe Sängerin doch mehr vom rein mechaniſchen Standpunkte betrachtet werden ſoll, iſt ihr Kehlinſtrument nur mit dieſen wenigen Vortragspiecen verſehen. Daß aber die drei Herren, und beſonders Vieuxtemps, der doch auf das Prädikat Künſtler Anſpruch machen darf, und dem eine ſo große Auswahl fremder und ſelbſt eigener Kompoſitionen zu Gebote ſteht, ſo oft dieſelben unbedeutenden Sachen wiederholt, iſt unverantwortlich. Schließlich müſſen wir noch unſere Verwunderung darüber ausſprechen, daß Hr. Ullmann, der Alles vorzüglich haben will, ſich mit einem ſo mittelmäßigen Akkompagnateur begnügt. Hr. Frank könnte doch wahrlich an die Vortragsweiſe dieſes Virtuoſen-Kleeblattes hinlänglich gewöhnt ſein, um ſich nicht ſo leicht aus dem Sattel werfen zu laſſen; dabei iſt ſeine Begleitung vorlaut und roh.

Hr. Ullmann hat alle Urſache, mit dem Erfolg ſeiner Unternehmung in Wien zufrieden zu ſein. Der Zuſpruch und der Beifall des großen und des eleganten Publikums beweiſen, daß dieſes Publikum hier wie wie überall das Gebotene zu würdigen verſtanden hat. Ueber die Zweifel der wahren Muſikfreunde und die Bedenken der Kritik wird ſich Hr. Ullmann mit den 50,000 fl., die er in Wien eingenommen haben dürfte, wohl zu tröſten wiſſen.

Geſtern fand in den leider ſo unakuſtiſchen Räumen des Burgtheaters die Akademie des Penſionsvereins „Haydn“ ſtatt. Die zur Aufführung gebrachte „Schöpfung“ dürfte diesmal von beſonderem Intereſſe geweſen ſein, weil die Solopartien durch Frl. Rabatinsky, Hrn. Walter und Hrn. Schmid neubeſetzt waren. Heute ſoll die Wiederholung ſtattfinden.

Korreſpondenz-Nachrichten.

L. F. N. Frankfurt a. M. (Frl. Ledner's Gaſtſpiel. Frl. Brand. „Fauſt“. Knaack). Ein für die Bühne Frankfurt's bedeutſames Ereigniß hätte mich veranlaſſen ſollen, Ihnen meinen Bericht etwas früher zukommen zu laſſen. Wir deuten hiermit keineswegs auf Frl. Ledner's Gaſtſpiel, welches dem Publikum einen vorübergehenden Genuß verſchaffte, indem dieſe Dame als Königin Eliſabeth in „Don Karlos“, als Emilia Galotti in Leſſing's gleichnamigem Drama, als Parthenia in Halm's „Sohn der Wildniß“ auftrat. Frl. Ledner gefiel beſonders in jener letzteren Rolle, die mehr Lebhaftigkeit und Feuer als Gefühl und Seele, mehr blendendes Ueberraſchen als innere Wahrheit erfordert. Wie dem auch ſei — Frl. Ledner gefiel in hohem Grade, und die Kritik kann das Urtheil des Publikums ohne galante Unwahrheit in vielen Hinſichten unbedingt gelten laſſen. Aber wir ſprechen von einem Ereigniß und das kann Frl. Ledner's Gaſtſpiel allerdings nicht ſein. Wie ich Ihnen früher mitgetheilt habe, iſt Frl. Walf von der hieſigen Bühne abgetreten: Frl. Brand vom Hoftheater zu München iſt an ihre Stelle berufen worden. Wir glauben unſerem Theater zu dieſer Erwerbung Glück wünſchen zu dürfen und müſſen es bekennen, daß die Wahl, welche Hr. v. Guaita dieſesmal getroffen hat, in jeder Hinſicht richtig und billigenswerth erſcheint. Frl. Brand beſitzt alle jene Gaben, die dem wahren dramatiſchen Künſtler nothwendig ſind. Eine imponirende Geſtalt, welche für den Kothurn geſchaffen zu ſein ſcheint, ausdrucksvolle und ſchöne Geſichtszüge, welche die Bewegungen der Seele mit großer Wahrheit wiederſpiegeln, ein klangvolles und mächtiges Organ, welches nicht nur zu dem Ohre ſpricht. Aber Alles dies, ſo viel es ſein mag, iſt nur der ſchöne Marmor, aus welchem der Künſtler ſeine Gebilde formen kann. Kein Beruf verlangt größeren und ausdauernderen Fleiß, eingehenderes Studium der Menſchen und Bücher, als die Kunſt des Schauſpielers. Viele, mitunter bedeutende Talente vergeſſen dieſe Wahrheit und gehen des Höchſten verluſtig. Wir glauben es von Frl. Brand ſagen zu dürfen, daß ſie eine ernſte Künſtlerin iſt, der ein hohes Ideal vorſchwebt, welche der Erfolg zu größerem Fleiße antreibt, welche dem Publikum leichter als ſich genug thut. Die Künſtlerin zeigte in Goethe's Gretchen, daß ſie auch das innige, tiefe Gefühl, das kindlich Fromme dieſer einzig ſchönen Geſtalt mit Wahrheit wiederzugeben weiß, während wir ſie in unſerer letzten Beſprechung nur in pathetiſchen, leidenſchaftsvollen Momenten anerkennenswerth fanden und ſie als Klärchen in Goethe's „Egmont“ keineswegs billigen konnten. Aber man erkannte es in jener Rolle, daß ſie ein meiſterhaftes Modell, aber nicht als Schülerin ſtudirt habe. Wenn ihr auch die Scene, wo ſie den „König in Thule“ ſingt, nicht durchaus gelang, ſo war ſie in der Gartenſcene Fauſt gegenüber wahrhaft vortrefflich. Die Beſcheidenheit, die Hingebung, welche ſobald leidenſchaftliche Liebe wird, trat rührend hervor. Beſonders ſagte uns das Spiel der Künſtlerin da zu, als ſie Fauſt wegen ſeines Mangels an Chriſtenthum zur Rede ſtellt. In dieſer ſchwierigen Scene, wo die Tiefe und Reinheit des kindlichen, innigen Gefühls jede Philoſophie ſo klein erſcheinen läßt, war Frl. Brand wahrhaft ergreifend:

Digitized by Google

es war der ahnungsvolle Engel Goethe's. Ebenso gefiel uns Frl. Brand vor dem Muttergottesbilde. Wir wünschen aber ebenso wie bei ihrem großen Vorbild Marie Seebach den Schmerz weniger real, er würde hiedurch nicht weniger wahr erscheinen. Frl. Brond gab uns die bloße Natur, den Aufschrei des bangen, angstbeklommenen Herzens, aber dieser Aufschrei sollte künstlerisch verklärt erscheinen. Dasselbe gilt mehr oder weniger von der Wahnsinnsscene, welche wohl auch andere Ausstellungen veranlassen könnte. Man sieht es sehr wohl, daß die Künstlerin mit dieser unendlich schweren Aufgabe noch keineswegs fertig ist, aber man sieht auch, daß sie noch nicht damit fertig zu sein glaubt. Hr. Roll spielte den Faust. Dieser Schauspieler verfiel in denselben Fehler, welchen wir an seinem Egmont rügen mußten. Er würde bei einem Wettkampf griechischer Herolde den Preis gewonnen haben, aber er vergoß es, daß der Ausruf: „Baumwolle her, der Kerl sprengt mir die Ohren", an Siebel, nicht oder an Faust gerichtet ist. Hr. Zodemack, ein sonst so verständiger Schauspieler, gab die Rolle des Mephisto, oder er spielte diesmal mehr für die Gallerie, als für die Kenner. Sein Mephisto erregte überall Lachen, gewiß ein bedeutender Fehler in der Auffassung. Das komische Ingrediens darf keineswegs fehlen, aber es darf auch keineswegs zur Hauptsache werden. Man lacht über die Schneide seines Witzes, aber man darf nicht über die Gesichter lachen, die er schneidet. Mephisto ist ein witziger Teufel, aber er ist ein Teufel, er trägt das rothe Wamms, nicht aber die Harlekinsjacke. Wenn wir Hrn. Zodemack hierauf aufmerksam machen, so geschieht dies, weil wir diesen Künstler in hohem Grade achten. Wir glauben, daß er das Rechte niemals absichtlich verfehlt und lieber dem Lachen und Hervorruf der Gallerie, als den Anforderungen der Kunst entsagen wird. Im Augenblicke gastirt hier der Wiener Komiker Knaack mit ausgezeichnetem Erfolge. Er füllt das Haus und erregt allgemeines, oft stürmisches Gelächter.

F. Prag. (Personal. Repertoir. Novitäten.) Unsere Thätigkeit bei diesen Blättern möge ein kurzer Rückblick auf die Leistungen des königl. Landestheaters in diesem Jahre beschließen. Die Direktion hat eine Bahn voll Schwierigkeiten durchlaufen, sie lernte die Wünsche und Gewohnheiten des Proger Publikums kennen, sie fand endlich den richtigen Weg, den allgemeinen Geschmack zu befriedigen, und so läßt sich derselben, natürlich unter Voraussetzung stetigen Fortschritts, ein günstiges Prognostikon stellen. Das Eine muß sie jedoch im Auge behalten, daß sie Mitglieder, an die man sich gewöhnt, die man liebgewonnen hat, die somit immer ein Quantum Zugkraft haben, nicht ohne Noth entlasse; das Experimentiren wirkt unvortheilhaft auf das Repertoir, hemmt das Zustandekommen eines guten Ensemble's und macht das Publikum unlustig. So würden wir es unbedingt befürworten, daß Frl. Keßler, die zu Ostern abgehen soll, dem Institute erhalten bleibe; die Dame ist eine sehr angenehme Erscheinung, besitzt ein hübsches Organ und ein distinguirtes Spiel, lauter Dinge, die bei Lustspieldarstellerinnen gar nicht zu verwerfen sind. Ueberhaupt ist ja unser Schauspielpersonal bis auf die Anstandsdame und den Heldenvater ziemlich komplet. Für die Oper wäre noch Manches zu thun, wiewohl auch hier der Fortschritt unverkennbar ist. Wir besitzen jetzt eine vorzügliche Altistin in Frl. Perechon, einen wackern Bariton in Hrn. Eghardt, einen strebsamen und begabten Tenor in Hrn. Becko, eine noch immer achtbare Koloraturſängerin in Frl. Brenner und einen sehr verwendbaren Baß-Buffo in Hrn. Franosch. Neuestens ist zu diesen Kräften eine gute hinzugekommen, indem als erste dramatische Sängerin Frl. Szégál von Lemberg engagirt wurde. Sie debütirte in „Hernani", „Jüdin" und „Hugenotten" mit glücklichem Erfolge und scheint nach diesen Partien eine passende Akquisition zu sein. Von Vorzügen sind ein schöner Klangcharakter des Organs, ganz ausreichende Höhe, gute Schule und stimmungsvoller Vortrag, dann situationsgemäßes Spiel und imponirende Gestalt zu nennen; bedenklich erscheinen, obgleich vielleicht vorübergehend, Tremoliren beim jedesmaligen Anfang, etwas schweres Athemholen und dadurch Zerbröckeln getragener Stellen. Zu bemerken sind auch ansprechende Tiefe der Töne und gut ausgebildete Koloratur. Im Ganzen braucht also die Oper noch einen guten seriösen Baß. Die anderen Genres, wie Posse und Operette, sind gut besetzt, ebenso das Ballet bis auf einen Ersatz für die abgegangene Primaballerina Frl. Rudolf. Das Repertoir hat einen Aufschwung gewonnen, dem nur Dauer und Steigerung zu wünschen sind. Zwar hat die Direktion das klassische Drama meist fallen lassen; denn in den letzten zehn Monaten erschienen Schiller mit „Maria Stuart" 2 Mal, „Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe", „Don Carlos", „Wallensteins Tod" je 1 Mal, Goethe mit „Faust", „Egmont", „Iphigenie" und „Geschwister" je 1 Mal, Shakespeare mit „Kaufmann von Venedig" 2 und „Hamlet" 1 Mal, Lessing mit „Minna" 2 und „Emilia" 1 Mal, Molière mit „Tartüffe" 2 Mal, Moreto mit „Donna Diana" 1 Mal; also im Ganzen 16 klassische Stücke 20 Mal. Dagegen sind die besseren modernen Autoren entsprechend vertreten, namentlich Bauernfeld, Benedix, Fr. Birch-Pfeiffer, Rolen je 11 Mal, Schlesinger 10 Mal, Gutzkow 6, Heyse 4, Raupach, Brachvogel je 3, Grillparzer, Deinhardstein, Holtei, Gottschall, Freytag, Mosenthal je 2, Lederer und Hersch je 1 Mal, also im Ganzen 84 Mal, dazu von älteren Dichtern Kotzebue 7, Raimund 3 und Iffland 1 Mal. In der Oper waren am stärksten vertreten: Verdi 16, Meyerbeer 14, Rossini 10, Donizetti 9, Sulzer 8, Mozart und Gounod je 7, Nicolai 5, Wagner, Flotow und Bardieri je 4 Mal; die meisten Vorstellungen erlebten: „Trouhadour" und „Johanna von Neapel" 8, „Faust" und „Hugenotten" 7, „Lustige Weiber", „Lucretia" und „Rigoletto" 5. In der Operette brachte es Offenbach zu 38 Vorstellungen dann hatten Zaitz und Hopp je 7. Von den Novitäten erschienen am häufigsten: „Die schöne Helena" 16, „Die schönen Weiber von Georgien" 10, „Johanna von Neapel" 8, „Im Wartesalon", „Fäustling" je 7, „Mannschaft an Bord" 6 Mal. Die Summe aller Novitäten war 37, darunter 20 einaktige. Gastspiele waren 16, Debüts 19. Unter den jüngsten Novitäten ist „Die Schuld einer Frau", deutsch von Neumann zu nennen. Dieses Drama erschien am 30. November und wurde trefflich dargestellt. Die Wirkung war getheilt; man folgte der feinen Gliederung der Handlung mit Interesse, belachte die Klatschschwester und war von dem Schluße nicht

befriedigt. Die Voraussetzung ist eine falsche, über welche sich ein deutsches Publikum nie hinaussetzen wird, und der Schluß muß, wiewohl er streng motivirt ist, jeden Fühlenden verletzen; das Drama beginnt mit dem vollendeten Ehebruch und schließt mit dem Jammer des betrogenen Gatten. Die Buße, welche auf dem Verbrecherpaar aufliegt, ist eine rein psychologische; ihn, den Unschuldigen, trifft aber der materielle Ruin. Den letzteren stellte Hr. Hallenstein sehr durchdacht und wirksam dar; von Neuem erkannten wir, daß dieser fleißige Darsteller eifrig an seinem Fortschritte arbeitet. Minder möchten wir dies von Frl. Parth behaupten; sie schlägt wohl echte Gefühlstöne an, verweilt aber zu sehr beim hohen Pathos. Vorzüglich war Fr. Frey als Klatschbase, sorgfältig Hr. Sauer in der undankbaren Rolle des Alvarez. Eine neue Posse wurde am 3. d. M. aufgeführt, nämlich „Amba Sala" von Jul. Rosen. Der Erfolg war ungünstig. Der Verfasser besitzt für die Lokalposse kein Talent, wie er in seiner Selbstkritik auch ehrlich eingestand. Sein Baden ist das derbere Lustspiel. Uebrigens ist es sein Erstlingswerk, und seine späteren Arbeiten haben sämmtlich an Sicherheit und Technik gewonnen. Besetzt war das Opus mit den besten Lustspiel- und Possenkräften.

Kleine Chronik.

Ueber die Preisstücke des Münchener Volkstheaters hat die dazu bestellte Kommission, bestehend aus dem artistischen Direktor Engelken, dem Dramaturgen Hermann Schmid, zwei Mitgliedern des Verwaltungsraths und dem überdieß herbeigezogenen Schriftsteller Julius Grosse, ihr Urtheil abgegeben. Demzufolge liegt ein absolut bestes Stück im Sinne der Preisausschreibung in keiner der drei Preiskategorien vor. Als relativ beste, d. h. als die besten der eingegangenen wurden erklärt. Im Schauspiel: „Ketten", „Die Amnestie" und „Ein Haberfeldtreiben". Diese Stücke wurden einander völlig gleichgestellt und der Erfolg der Aufführung wird über den Preis entscheiden. In der zweiten Kategorie: Lustspiel, Vaudeville, Sing- oder Liederspiel, konnte auch kein relativ bestes Stück hervorgehoben werden, weil die besseren der eingegangenen theils die Konkurrenz-Bedingungen nicht erfüllen, theils von der Aufführbarkeit ganz absehen. In der dritten Kategorie: Posse und Zaubermärchen, wurden als die relativ besten bezeichnet: „Vineta, die versunkene Stadt" und „Dornröschen". Mit der Aufführung dieser als preiswürdig erkannten Stücke ist bereits begonnen worden; „Ein Haberfeldtreiben" eröffnete den Reigen.

Konzerte: Das neunte Gewandhaus-Konzert am 7. Dezember brachte: Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann, Konzert in ungarischer Weise von Joachim, Suite in fünf Sätzen von H. Esser, Ballade und Polonaise für die Violine von Vieuxtemps, Ouvertüre zu „Euryanthe" von Weber. — Das vierte Gürzenich-Konzert in Köln hat: Esser's Suite und Händel's „Semele". — Im ersten Mozarteums-Konzert in Salzburg wurden aufgeführt: Symphonie in D-dur von J. Haydn, Chor der Gefangenen aus „Fidelio", Phantasie in C-moll von Mozart, orchestrirt von Ritter v. Seyfried, zwei Chöre von Moriz Hauptmann, und die Kirmesscene aus Gounod's „Faust". — In London gaben die „Sacred harmonic" und die „National choral society" ihr zweites Konzert. Erstere führte zum 2. Mal Mendelssohn's „Lobgesang" und Mozart's „Requiem" auf, letztere gab die „Schöpfung".

Lokales.

Am Opernthealre muß sich der arme Neptun noch immer mit der ihm aufgedrungenen Amphitrite begnügen. Ist seine rechtmäßige Gemahlin Amphitrite denn gar nicht aufzufinden? Wir haben doch bereits in der letzten Nr. einen Steckbrief zur Verfügung gestellt.

Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde am 18. Dezember war ziemlich zahlreich besucht (es waren 116 Mitglieder anwesend) und dauerte an drei Stunden. Gelegentlich der Rechnungsabschlüße des vergangenen und des Präliminare für das künftige Jahr entspann sich eine endlose und inhaltsleere Debatte über die Auslagen der Konzerte und über die Art der Rechnungsführung. Einerseits sprachen die HH. Paul, Dr. Drexler, Dr. Egger, Sektionschef von Mitis, andererseits die HH. Direktoren Becker, Czartoryski, Helfert, Herbeck und Schön. Schließlich wurde doch die von der Direktion für die Konzerte präliminirte Summe mit großer Majorität angenommen. Die veränderte Rechnungsführung (nämlich die Ein- und Ausgaben des Konservatoriums, getrennt von den übrigen Ein- und Ausgaben der Gesellschaft) wurde der Direktion für das nächste Jahr empfohlen. Dieser lange Streit hatte die Anwesenden so ermüdet, daß der hierauf vorgelesene Bericht, doch sicherlich die wichtigste Angelegenheit, spurlos vorüberging, und niemand die doch so natürliche Interpellation stellte, was eigentlich die Direktion jetzt in dieser Angelegenheit zu thun beabsichtige; denn im Bericht wurde blaß gesagt, daß wegen Verspätung um ein ganzes Jahr der versprochenen Staatslaterie, und weil die Genehmigung des Planes von Seiten des Magistrates noch nicht erfolgt sei, bis jetzt nichts habe geschehen können. Schließlich wurden nach die vier austretenden Direktoren Dr. Breuning, Fürst Czartoryski, Dr. Schön und Dr. Standhartner wieder, und als Ersatzmänner die HH. Ingenieure Wilt und Dr. Melkus gewählt.

Der Verein für Landeskunde in Nieder-Oesterreich, der seit der kurzen Zeit seines Bestehens einen so raschen und erfreulichen Aufschwung genommen hat, und hoffentlich bald auch in den andern Provinzen Nachahmung finden wird, brachte in seinem letzten Vereinsabend am 18. Dezember auch einen in unser Fach schlagenden Vortrag, nämlich „über ältere Musik in Wien" von Köchel, der den zahlreichen Zuhörerkreis lebhaft interessirte.

Briefkasten der Redaktion. 16.—22 Dezember: F in Prag. o in Paris: Erhalten — F. in Czernowitz: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Digitized by Google

№ 52. Elfter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

Theater und Musik.

Wien. 30. December 1865.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer **Preis**: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2½, 4½, 9 fl. Ausland 2½, 5 und 10 fl. — **Redaktion**: Hohe Markt 1. — **Expedition**: Buchhandlung von Karl Czermak, Schottengasse 6. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Zum Abschied. — Die Musik der Chinesen. — Der Pianist Begleiter. — Dramatische und ästhetische Literatur (Klein, Hebbel, Vogt) — Wiener Theater- und Konzertbericht (Schlußwort). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, München). — Kleines Feuilleton. — Lokales.

Zum Abschied.

> Ohne Ernst ist in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menschen nennen, ist eigentlich wenig Ernst zu finden. (Goethe).

Zum letzten Mal. — Keine Entmuthigung. — An unsere Freunde und Mitarbeiter. — Was die „Recensionen" wollten. — Vermächtniß.

Wir treten heute vor unsere Leser, um uns von ihnen zu verabschieden, indem die „Recensionen" mit der heutigen Nummer zu erscheinen aufhören. Andere Obliegenheiten und voraussichtlich längere Abwesenheit, Gründe, deren Auseinandersetzung nicht hieher gehört, weil sie mit dem thatsächlichen Verlauf und Erfolg des Unternehmens nichts gemein haben, nöthigen uns, dasselbe aufzugeben, die Feder, die wir in d. Bl. eine Reihe von Jahren hindurch der Kunstkritik gewidmet haben, niederzulegen.

Wir thun dies nicht ohne ein Gefühl der Wehmuth — ist es doch ein Stück lebendigen Wirkens, dem wir hiemit entsagen, ein Lebensabschnitt, den wir abschließen — in dieses Gefühl mischt sich aber keine Bitterkeit, keine Reue, keine Entmuthigung.

Wohl gleicht alle kritische Thätigkeit der Ameisenarbeit. Das Tagewerk des Einzelnen ist, bei allem Aufwand seiner besten Kräfte, verschwindend klein. Es liegt dies begründet sowohl in der Beschaffenheit unseres vielgestaltigen Handwerks, als auch in den Tendenzen der Zeit, welchen vorzugsweise durch Massenwirkungen gedient ist, zu denen der Einzelne nur sein unscheinbares Schärflein beiträgt.

Solch ein Schärflein sollten die „Recensionen" in ihrem Bereiche sein, und als solches nicht vergebens gewirkt zu haben, dürfen wir ihnen vielleicht beim Abschiede nachrühmen. Manches sichtbare Resultat unserer Kritik, manches Zeichen kompetenter Anerkennung berechtigt uns dazu.

Wohl gab es Augenblicke, namentlich im Beginne unseres Wirkens, wo wir ganz auf uns selbst und die eigene Ausdauer angewiesen waren, ohne ein Wort freundlich aufmunternden Verständnisses und kollegialer Unterstützung. Wir ließen uns indessen weder abschrecken noch todtschweigen und so erlebten wir es denn, nach manchen bitteren Erfahrungen, daß uns allmählich von vielen Seiten die Beweise verständnißvoller Zustimmung und thatkräftiger Förderung entgegenkamen, daß neue Freunde und Meinungsgenossen die Anfangs so kleine Schaar der Gleichgesinnten verstärkten.

Diesen letzteren gebührt allerdings der erste Platz in unserer dankbaren Erinnerung, ihnen, welche zum Theil unaufgefordert dem beginnenden Unternehmen zu Hilfe kamen und, trotz mancher Unebenheit unserer ersten Arbeiten, den Kern und den Zweck derselben herausfühlten. Einige dieser ersten Freunde der „Recensionen" deckt bereits das Grab, andere haben sich anderen Lebenssphären zugewandt. Im Verlauf der Jahre haben sich frische Kräfte um uns vereinigt, welche uns das Fortschreiten auf der eingeschlagenen Bahn und die Erweiterung unseres Wirkungskreises erleichterten. Ihnen Allen sei hiemit herzlichst gedankt für ihre eifrige, von feiner Bildung und praktischer Einsicht geleitete Beihilfe.

Digitized by Google

Mögen auch sie ihrerseits den „Recensionen“ ein freundliches Andenken bewahren und, gleich uns, bedauernd, aber ohne Entmuthigung, auf das gemeinsam Geleistete zurückblicken. Uns aber sei gestattet, im Augenblick des Scheidens noch einmal zurückzugreifen auf das, was die „Recensionen“ wollten, und was ihrem Entstehen und Wirken zur Grundlage und Berechtigung diente.

Die Existenzberechtigung der „Recensionen“ lag zu allererst in der — man darf wohl sagen — geschichtlich erwiesenen Verkommenheit und Unzulänglichkeit der älteren Wiener Theater- und Musikkritik. Den auch auf diesem Boden „vererbten Uebelständen“ wollten wir ein praktisches Gegengewicht gegenüberstellen. Der Aerger über die schlechte Kritik, ihre unglaubliche Verbreitung und ihr heilloser Einfluß preßte uns die Feder in die Hand.

Dieses war aber nur so zu sagen die elementare Seite der Aufgabe, der selbstverständliche Ausgangspunkt jedes bessern Versuchs. Die weitere Entwicklung desselben mußte sich zunächst aus dem ergeben, woran es nach unserer Meinung der hiesigen Kritik, selbst der seither vielfach gebesserten, wesentlich fehlte.

Diese Kritik war, in die Feuilletons der politischen Blätter eingezwängt, vor Allem schon räumlich beschränkt. Es galt demnach dem einschlägigen Fach ein *eigenes* Organ zu gründen.

In den Besprechungen der Theater war mittlerweile der *literarische* Standpunkt vielfach vorherrschend geworden. Um dem Poeten gerecht zu werden, wurde der Schauspieler konsequent zurückgesetzt, um den Ansprüchen der Literatur das Wort zu reden, wurden die Forderungen der Bühne abgewiesen. Ueber Theaterleitung wurde ohne Sachkenntniß, mitunter auch gar nicht geurtheilt. Aehnlich erging es im Bereiche der Musik den Institutsleitungen und den reproduzirenden Künstlern. Hier war offenbar eine Lücke auszufüllen.

Endlich kam noch hinzu, daß gerade die sonst bewährtesten Feuilletonisten (wie ihre Kollegen über dem Strich) die einheimischen Zustände nicht vom einheimischen, d. h. österreichischen, sondern vom exklusiv deutschen Standpunkte aus behandelten.

Aus diesen faktischen Zuständen, wie nicht minder aus unseren eigenen Neigungen und Erfahrungen entwickelte sich demnach für uns eine mehrfache Aufgabe:

die Hebung der Kunstkritik, speziell der Wiener Kritik, in der *Achtung* des Publikums;

die Pflege vorzüglich desjenigen Theils der Theater- und Musikkritik, welche sich mit den *reproduzirenden* Leistungen, dann mit der *Leitung* der Institute, endlich mit den Theater- und *Musikzuständen* beschäftigt;

die Wahrung speziell der *österreichischen* Interessen im Bereiche der Kunst und der Kunstkritik.

Um diese Aufgabe durchzuführen, mußten die „Recensionen“ vor Allem gegen das gesammte schlechte Skribententhum entschieden Front machen.

Sie mußten ferner grundsätzlich der einfachen, schlichten Sachkenntniß den Vorzug geben vor literarischer Glätte und Formgewandtheit.

Sie mußten die gelehrte Abhandlung theoretischer Fragen einerseits und die witzelnde Unterhaltungslektüre andererseits zurückdrängen, um der praktisch einschneidenden Erörterung heimischer Zustände Raum zu geben.

Sie mußten endlich in jeder Hinsicht gerade auf ihr Ziel losgehen, ohne Umschweife die augenfälligen Schäden, wie die verhüllten Mißbräuche offen angreifen und sich die zeitweilige Isolirung, in welche ein so ungewohntes Vorgehen sie brachte, gefallen lassen.

Wie die „Recensionen“ diese Aufgabe durchzuführen suchten, das ist selbstverständlich eine andere Frage, über die wir nicht urtheilen können. Eines nur empfinden wir deutlich genug: wie weit unsere Leistungen hinter dem, was wir selbst als unser Ziel uns vorgesetzt, zurückgeblieben sind. Die Anfänger-Arbeit der ersten Bände „Recensionen“ (1853—1854) hat sicherlich in ihrer Rücksichtslosigkeit viele Kanten und Ecken, die „Monatschrift“ (1855—1858) verliert sich, in der Absicht, jeder Kleinigkeit gerecht zu werden, zu sehr in's Kleinliche und die letzten Jahrgänge der „Recensionen“ (1859—1865) entbehren vielleicht in ihrer temperirten Haltung der Frische, die jene ersten kennzeichnete. Auch haben wir vielleicht mitunter etwas über die Schnur gehauen, und sind dann wieder allzubedächtig zurückgeblieben. Persönliche Stimmungen mögen mehr als einmal, bewußt oder unbewußt, dem Ausdruck unserer Meinung einen Sporn oder Hemmschuh angelegt haben.... Vielleicht aber gesteht man uns dagegen zu, daß wir da und dort für die bestimmte Sache das rechte Wort gefunden, daß wir da und dort Nützliches erfolgreich

angeregt, Tüchtiges gefördert, Uebles verhindert, durch ausdauerndes Kämpfen Manches durchgesetzt haben, und daß in unserer Hand die Fahne der Kunstkritik nicht gewankt hat und vor keinem Gegner zurückgewichen ist.

Wäre uns nach jenen drei Perioden d. Bl. noch eine vierte vergönnt gewesen, wir würden getrachtet haben, mit Hilfe der gewonnenen Erfahrungen die begangenen Fehler zu vermeiden, der Durchführung unsers Programms näher zu kommen, die uns gestellte Aufgabe nach allen Seiten hin vollständiger auszufüllen, wir würden ... ja was würde man nicht Alles thun, und was möchte man nicht Alles gethan haben, wenn man fühlt, daß es zu Ende geht mit dem Ganzen! Da erhellt sich mit einem Mal der Blick, man durchschaut das bisher Verborgene, und die Mittel zur Abhilfe liegen offen vor uns da, — weil es zu spät ist, sie zu gebrauchen!

Nun, was wir begonnen oder weitergeführt, das setzen vielleicht später einmal Andere weiter fort. Es ist ja ein Weltgesetz, daß Einer den Anderen in der Arbeit auf einem und demselben Posten ablöst. Und so können wir uns des Gedankens nicht entschlagen, daß, vielleicht nach Dezennien einmal die „Recensionen" Nachfolger finden, welche mit demselben Ernst, in derselben Richtung fortwirken. Sie werden dann in den mittlerweile bestaubten Bänden der „Recensionen" ein „schätzbares Material" finden. Mögen sie es nach ihren Bedürfnissen und Anschauungen benützen und daraus hin und wieder erkennen, was sie zu vermeiden haben und wonach sie streben sollen.

Mögen sie sich dabei vor Selbsttäuschung und Entmuthigung hüten, wenn die lebendig fördernde Anerkennung des Publikums und der Journalistik länger, als sie dachten, auf sich warten läßt. Mögen sie nur tüchtig arbeiten, *sich selber treu bleiben*, streng gegen sich, am eigenen Werke keinen Makel, an der eigenen Kraft kein Erschlaffen dulden, dann wird ihnen schließlich der Beifall der Kunstfreunde und Kenner, und vor Allem das eigene freudige Gefühl des Schaffens und Wirkens nicht fehlen.

Mögen sie dabei manchmal der „Recensionen" und ihres alten Motto's gedenken: — „Ohne *Ernst* ist in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menschen nennen, ist eigentlich *wenig* Ernst zu finden" — dessen erste Hälfte uns stets zur Richtschnur gedient, während die zweite uns im voraus vor Enttäuschungen bewahrte.

Möge ihnen dann noch ein längeres Wirken in diesem Bereiche als uns gegönnt sein, während desselben aber dieselbe Freudigkeit des Wirkens und zum Beschluß dasselbe ruhige Bewußtsein, mit dem wir auf das Vergangene zurückschauen, mit dem wir die Redaktion dieser Blätter niederlegen, — dankbar allen Fachgenossen, die uns unterstützt, allen Künstlern, die uns begeistert, allen Freunden der Kunst, an die wir unser Wort gerichtet, und von denen vielleicht einer oder der andere nachträglich bei sich denken wird: „Es ist doch schade, daß die „Recensionen" nicht mehr da sind".

Die Musik der Chinesen.

Ein Bruchstück aus H. Berlioz's: „A travers chants".

Wir lachen über den Aberglauben, die Sitten, die Künste und Wissenschaften des chinesischen Volkes, sogar über seine häuslichen Gebräuche, indem wir uns darauf stützen, daß es seinen Reis Korn für Korn mit Stäbchen ißt, und daß es fast ebenso viel Zeit braucht, um sich seiner lächerlichen Geräthschaften bedienen, als um schreiben zu lernen (eine Sache, die es nie vollständig versteht), als wenn es — sagen wir — nicht einfacher wäre, den Reis mit dem Löffel zu essen. Wir machen uns lustig über seine Waffen und seine Armeen, über seine Standarten, die es mit Drachen bemalt, um den Feind zu schrecken, über seine alten Flinten mit Zundern, über seine Kanonen, deren Kugeln in den Mond fliegen, über seine Musikinstrumente, über seine Weiber mit den verunstalteten Füßen, kurz über Alles! Gleichwohl hat es auch Gutes, sehr viel Gutes an sich, dieses chinesische Volk, und nicht ganz ohne vernünftigen Grund nennt es uns Europäer rothe Teufel und Barbaren. Zum Beispiel: sechzigtausend Chinesen sind durch vier oder fünftausend Engländer und Franzosen in vollständige Unordnung gebracht worden: das ist wahr; aber ihr General en chef, wie er sieht, daß die Schlacht verloren ist, schneidet sich den Hals mit seinem Säbel ab, und zwar ganz mit eigener Hand, ohne deßhalb seinen Bedienten zu Hilfe zu rufen, wie es die Römer thaten, und er ist nicht zufrieden, als bis sein Kopf

Digitized by Google

om Boden liegt. Das zeigt nicht geringen Muth; verſucht es nachzuahmen!

Es verſtümmelt die Füße ſeiner Frauen in der Art, daß ſie verhindert ſind, ſich ordentlich zu bewegen, aber noch mehr, auf Bälle zu gehen, Polka und Walzer zu tanzen, und in Folge deſſen ganze Nächte in den Armen junger Männer zu liegen, die ihnen die Taille drücken, ihren Athem einſaugend, ihnen unter den Augen der Väter und Mütter, der Gatten und Geliebten in's Ohr zu flüſtern.

Es hat eine Muſik, welche wir ſcheußlich barbariſch finden, es ſingt, wie die Hunde heulen, wie die Katzen ſich erbrechen, wenn ſie eine Gräte verſchlungen haben; die Inſtrumente, deren es ſich bedient, um den Geſang zu begleiten, ſcheinen uns wahre Marterinſtrumente zu ſein; aber es hat wenigſtens Achtung vor ſeiner Muſik, wie ſie eben iſt, es begünſtigt die bemerkenswerthen Werke, welche der chineſiſche Genius hervorgebracht hat, während wir nicht mehr Gunſt für unſere Meiſterwerke bezeigen, als Abſcheu vor den Mißgeburten, und bei uns das Schöne wie das Häßliche ohne Unterſchied der allgemeinen Gleichgiltigkeit preisgegeben iſt.

Bei ihnen iſt Alles nach einem unveränderlichen Kodex geregelt, bis auf die Inſtrumentation der Opern. Die Größe der Tamtams und der Glocken iſt nach dem Sujet des Drama's und dem muſikaliſchen Styl beſtimmt, den es mit ſich bringt. Es iſt nicht erlaubt, für eine komiſche Oper ebenſo viele Tamtams zu gebrauchen, wie für eine ernſte Oper. Bei uns im Gegentheil bedient man ſich jetzt bei der kleinſten lyriſchen Operette großer Trommeln von dem gleichen Umfange, wie bei der großen Oper. Vor 25 Jahren war dies noch nicht ſo, und es iſt dies abermals ein Beweis für die Vorzüge der Unveränderlichkeit des in China üblichen muſikaliſchen Kodex.

Ungeachtet der unſeligen Folgen unſerer wechſelnden und ungeregelten Sitten dürfen wir uns aber in Sachen der Muſik nichts deſtoweniger unter gewiſſem Geſichtspunkte über die Bewohner des himmliſchen Kaiſerreiches erhaben dünken.

So ſingen, ſelbſt nach dem Zugeſtändniß der „mandarins directeurs de la mélodie“, die Sänger und Sängerinnen China's häufig falſch, was beweiſt, bis zu welchem Grade ſie den unſerigen untergeordnet ſind, welche ſo häufig richtig ſingen. Aber die chineſiſchen Sänger ſind faſt alle ihrer Sprache mächtig; ſie verletzen nicht ihre Accentuation, ſie beobachten ihre Proſodie. Es war ebenſo bei uns vor fünfundzwanzig Jahren; heute, in Folge unſerer Manie, Alles nach der Laune eines Jeden zu mißhandeln, ſcheint die Mehrzahl der europäiſchen Sänger chineſiſch zu ſingen.

Was man wahrhaft ſchön und bewunderungswürdig finden muß, das ſind die ſeit undenklicher Zeit in Kraft ſtehenden Verordnungen und Geſetze im himmliſchen Kaiſerreich, um die Meiſterwerke der Komponiſten zu ſchützen. Es iſt nicht erlaubt, ſie zu entſtellen, auf eine willkürliche Art zu interpretiren, ihren Text, ihre Empfindung oder ihren Geiſt zu verfälſchen. Es ſind dies keine Präventivgeſetze, man hindert niemand, die Ausführung eines geheiligten Werkes zu verſuchen, aber das Individuum, welches überführt iſt, dasſelbe entſtellt zu haben, wird um ſo ſtrenger beſtraft, je berühmter und geprieſener deſſen Autor iſt. So werden die Strafen, denen ſich diejenigen ausſetzen, welche die Werke des Konfucius profaniren, uns übrigen Barbaren grauſam erſcheinen, die wir gewohnt ſind, Alles ungeſtraft zu ſchänden. Dieſer Konfucius wird van dem Chineſen Koang-fu-tſée genannt; auch das iſt eine unſerer hübſchen Angewöhnungen, daß wir die Eigennamen ummodeln, wie man die Werke ummodelt, welche man aus einer Sprache in eine andere überſetzt, oder die man nur von einer Bühne auf die andere überträgt. Wir können weder die Namen großer Männer, noch diejenigen großer Städte, welche fremden Völkern angehören, rein bewahren. In Frankreich nennen wir die Stadt, welche in Deutſchland Regensburg heißt: Ratisbonne und bei den Italienern heißt die Stadt Paris: Parigi. Dieſe beigefügte Silbe gi gefällt ihnen ungemein und es würde ihrem Gehör höchlich widerſtreben, wenn ſie kurzweg Paris ſagen ſollten, wie die Franzoſen. Es iſt indeſſen nicht überraſchend, daß wir in Frankreich Konfucius ſtatt Koang-fu-tſée ſagen, da doch die lateiniſche Endung in us in der philoſophiſchen Sprache ſehr in Ehren ſteht und da ferner bei uns der Grundſatz gilt, nicht viel Umſtände zu machen, wenn es ſich um einen ſchwer auszuſprechenden Namen handelt. Dieſem Umſtande iſt jene ſo ſehr bewunderte Vorſicht eines deutſchen Künſtlers zuzuſchreiben, welcher, in der Furcht, ſeinen deutſchen Namen in einen andern verändert zu ſehen, der ihm nicht gefallen könnte, auf ſeine Viſittenkarten ſchreiben ließ: Schneitzoeffer, ſprich Bertrand. Alſo Koang-fu-tſée, oder Konfucius, oder Bertrand war ein großer Philoſoph, wie man weiß, und er vereinigte mit ſeiner Philoſophie einen großen Fond muſikaliſchen Wiſſens in ſolchem Grade, daß er, nachdem er Variationen über die berühmte Arie

aus Li-po kompouirt hatte, dieſelben auf einer mit Elfenbein gezierten Guitarre von einem Ende des himmliſchen Kaiſerreiches bis zum anderen produzirte und dadurch einen tiefen moraliſchen Einfluß auf deſſen ungeheure Bevölkerung ausübte. Seit eben dieſer Zeit iſt das chineſiſche Volk ſo außerordentlich moraliſch. Aber das Werk des Koang-ſu-tſée beſchränkt ſich nicht auf dieſe famoſen Guitarrevariationen, ſondern der große philoſophiſche Muſiker ſchrieb auch überdies eine gute Zahl moraliſcher Kantaten und moraliſcher Opern, deren Hauptverdienſt, nach der Ausſage aller Schriftſteller und Muſiker von China, in der Einfachheit und Schönheit eines melodiſchen Styls beſteht, mit der ſich der tiefſte Ausdruck der Leidenſchaft und Empfindung vereint. Man führt das Beiſpiel einer chineſiſchen Dame an, welche, indem ſie einer Opernvorſtellung beiwohnte, in der Koang-ſu-tſée mit der rührendſten Wahrheit die Freuden mütterlicher Liebe geſchildert hatte, vom ſiebenten Akt an bitterlich zu weinen anfing. Als ſie Nachbarn nach der Urſache ihrer Thränen fragten, erwiderte ſie: „Ach! ich habe neun Kinder geboren und ich habe ſie alle ertränkt und ich bedaure jetzt, nicht wenigſtens eines derſelben zurückbehalten zu haben; ich würde es ſo ſehr lieben!“

Die chineſiſchen Geſetzgeber haben alſo, und, nach meiner Meinung mit großem Recht, ſchwere Strafen angedroht: nicht nur den Theaterdirektoren, welche die ſchönen Werke des Koang-ſu-tſée ſchlecht darſtellen würden, ſondern auch den Sängern und Sängerinnen, die ſich erlauben würden, Fragmente daraus unwürdig in Konzerten vorzutragen. Jede Woche wird dem Mandarin, der zum Direktor der Künſte aufgeſtellt iſt, durch die muſikaliſche Polizei ein Bericht erſtattet; und wenn ſich eine Sängerin des Vergehens der Profanation, wie ich es angegeben habe, ſchuldig gemacht hat, ſo wird ihr zur Verwarnung das linke Ohr abgeſchnitten. Wenn ſie in denſelben Fehler zurückfällt, ſo ſchneidet man ihr als zweite Verwarnung das rechte Ohr ab; wenn ſie aber nochmals rezidiv wird, dann erfolgt die Anwendung der peinlichen Strafe: man ſchneidet ihr die Naſe ab. Dieſer Fall iſt ſehr ſelten und die chineſiſche Geſetzgebung zeigt ſich hierin überdies ein wenig ſtreng, weil man von einer Sängerin keine tadelloſe Ausführung verlangen kann, die keine Ohren hat. Die Strafbeſtimmungen gewiſſer Völker haben etwas Komiſches, was uns immer in Verwunderung verſetzt. Ich erinnere mich, daß ich in Moskau eine hohe Dame der ruſſiſchen Ariſtokratie an hellem Tage bei Thauwetter die Straße kehren ſah. „Dies iſt ſo Gebrauch“, ſagte mir ein Ruſſe; „man hat ſie verurtheilt“, zwei Stunden lang die Straße zu kehren, zur Strafe, weil ſie ſich in einem Modemagazin „bei dem Verſuch eines Diebſtahles in flagranti ertappen ließ“.

In Taiti, dieſer reizenden Provinz Frankreichs, werden die ſchönen Inſulanerinnen, welche überführt ſind, daß ſie eine zu große Zahl von Männern, Franzoſen oder Taitier, mit ihrer Liebenswürdigkeit beglückten, verurtheilt, eine kürzere oder längere, gepflaſterte oder ungepflaſterte Strecke der Fahrſtraße zu reinigen und die Galanterie weicht alſo zu Gunſten der Verkehrswege. Wie viele Frauen gibt es in Paris, die zu nichts gelangen, und welche in dieſem Lande ſehr hübſch ihren Weg finden würden!

Man wird den Titel eines „Direktors der Künſte“, welchen ich ſoeben für einen Mandarin gebrauchte, ſehr befremdend finden. Man wird auch in der That bei uns den Nutzen einer ſolchen Direktion nicht einſehen können, wo die Kunſt volle Freiheit zu allen erdenklichen Verirrungen hat, wo ſie zum Bettler, Dieb und Mörder werden, wo ſie Hunger ſterben, oder trunken durch die Straßen unſerer Städte laufen kann, wo die Sänger und Sängerinnen alle ihre Ohren und Naſen haben, wo es als die erſte Erforderniß zur Verwaltung einer Opernbühne angeſehen wird, von der Muſik nichts zu verſtehen, wo Literaten die Richter über das Schickſal der Muſiker ſind, wo die Preiſe für muſikaliſche Kompoſitionen von Malern, für Gemälde von Architekten, für Statuen von Graveurs ertheilt werden! Wenn die Chineſen das wüßten! Arme Chineſen! Indeſſen, ich ſagte es ſchon, ſie haben auch manches Gute. Sie haben Kunſtvorſtände, welche das verſtehen, dem ſie vorſtehen; ſie haben ſelbſt ganze Kollegien von Mandarinen, welche Künſtler ſind, deren Einfluß unermeßlich ſein und ſich zum größten Vortheil der Kunſt über das ganze Reich ausdehnen könnte. Es wird in ganz China kein Buch über Muſik, Malerei, Architektur u. ſ. w. veröffentlicht, ohne daß der Verfaſſer ſeine Arbeit nicht der Prüfung der kunſtverſtändigen Mandarinen unterwürfe, um, wenn ſie ihre Genehmigung erhält, der zweiten Ausgabe ihres Werkes die Bemerkung beifügen zu können: „genehmigt von dem Kollegium“. Unglücklicherweiſe ſind die geachteten Mitglieder dieſes Inſtitutes, welche oft das Recht haben würden, den Autoren eine peinliche Halsſtrafe (supplice de la cangue) aufzuerlegen, von jeher ganz im Gegenſatz zu den Spezialdirektoren der Tonkunſt, von einem ſolchen Wohlwollen beſeelt geweſen, daß ſie

meiſtentheils Alles billigen, was man ihnen vorlegt. Heute werden ſie einen Autor loben, dieſe oder jene Doktrin aufgeſtellt, dieſe aber jene Methode des Tamtam empfahlen zu haben, morgen wird ein anderer eine ganz widerſprechende Doktrin verkündigen, die entgegengeſetzte Methode lobpreiſen, und das Kollegium wird nicht ermangeln, ſie ebenfalls gut zu heißen. Sie ſind darin bis zu einem ſolchen Grade von Gefälligkeit und Gemüthlichkeit gekommen, daß jetzt die meiſten Autoren ſchon auf die erſte Ausgabe ihrer Bücher die Formel ſetzen: „genehmigt von dem Kollegium“, ohne ihnen dieſelbe vorgelegt zu haben: ſo gewiß ſind ſie, ihre Zuſtimmung zu erhalten.

Ach! die armen Chineſen! man muß ſich nicht mehr verwundern, wenn man bei ihnen die Kunſt hartnäckig auf einem Punkte ſtehen bleiben ſieht!

Aber ich verzeihe ihnen Alles um ihrer Verordnung in Sachen des Tamtam und ihrer Geſetze gegen die Kunſtſchänder willen.

Ei nun, werdet ihr ſagen, wenn ſie die Naſe und die Ohren den Sängern abſchneiden, welche die Meiſterwerke verderben, was thun ſie denjenigen gegenüber, welche ſie mit Treue, mit Würde, mit Begeiſterung interpretiren? — Was ſie thun? Sie überhäufen ſie mit Ehrenbezeigungen aller Art, ſie verehren ihnen ſilberne Stäbchen, um den Reis zu eſſen, ſie verleihen dem einen den braunen, dem andern den blauen, dieſem den Kryſtallknopfaden, jenem den Orden der drei Knöpfe; man ſieht in China Virtuoſen, welche mit Knopfaden überſäet ſind. Das iſt nicht ſo, wie in Frankreich, wo man das Kreuz einem Sänger nicht eher gibt, als bis er das Theater verlaſſen, bis er die Stimme verloren hat, bis er zu nichts mehr gut iſt.

In einem einzigen Punkte nähern ſich die chineſiſchen Sitten, die ſonſt von den unſerigen in Allem, was die ſchönen Künſte überhaupt und die Muſik insbeſondere betrifft, ſo ſehr verſchieden ſind, ihnen doch: um die Flotten zu lenken, bedienen ſie ſich der Seeleute (pour diriger les flottes, ils prennent des marins). Wenn wir darin fortfahren, ſo werden wir in der That dahin gelangen, ihnen ganz und gar zu gleichen.

Der Pianiſt-Begleiter.

C.—x. Einem unter dem Titel: „Musique et musiciens“ von Oscar Commettant veröffentlichten Werke entnimmt die „Revue et Gazette musicale“ folgende, wenn auch nicht durchaus neue, doch pikant (echt franzöſiſch) geſchriebene und uns der Ueberſetzung nicht unwerth ſcheinende Epiſode über jenes vielgeplagte und wenig anerkannte Laſithier, genannt

„pianiste—accompagnateur“

Das höchſt paradoxe, Brillat-Savarin nachgebildete Motto: „on devient pianiste, on naît accompagnateur“ an die Spitze ſtellend, beginnt der Verfaſſer, wie folgt:

„Pianiste—accompagnateur“ (der hochpathetiſche Ausdruck läßt ſich deutſch nicht wohl wiedergeben). — Jedermann glaubt es zu ſein, denn auch der winzigſte Dilettant mißt ſich bei, gelegentlich den Begleiter zu ſpielen; und doch: unter den Pianiſten, die unſere harmonie-geſchwängerte Hauptſtadt zieren und dem Doppelkreuz huldigen, zählt Paris kaum ſechs aber ſieben, die dieſen Namen in der That verdienen. Wie wär's auch anders möglich, wenn man der ſeltenen, ja übermenſchlichen Qualitäten gedenkt, die dieſe nicht weniger undankbare als ſchwierige Rolle erheiſcht?!

Denn wahrlich, nicht blos ſpeciell-muſikaliſcher Anlagen bedarf der Begleiter. Er muß außer dieſen und den ausgebreitetſten Kenntniſſen in ſeinem Fache eine Tugend beſitzen, die den Menſchen ſo ſelten ziert, daß ſie ihn zum Märtyrer zu heiligen vermag: die Tugend der Selbſtverläugnung.

Werfen wir einen Blick auf die verſchiedenen Aemter, Stellungen, Beſchäftigungen der menſchlichen Geſellſchaft: überall finden wir als Haupttriebfedern jeglichen Thuns Erwerbſucht oder Ehrgeiz. Ja manche Sproſſe auf der ſocialen Leiter ruht auf beiden zugleich und führt zu Reichthum und zu Ruhm und Anſehen.

Unter allen Weſen, die der Ehre theilhaftig ſind, dem Staate ihre Steuern zu zahlen und einen Frack zu tragen, iſt einzig der Pianiſt-Begleiter verurtheilt, die Pforten des Glückes über ſich zu ſchließen und — auf der einen Seite ſeine Perſon allaugenblicklich der Oeffentlichkeit des Tages bloßſtellend — auf der anderen ſeinen Namen, ein Opfer ſeines Berufes, in's Dunkel der Nacht zu ſchreiben. — — —

wuth von Sängern, Virtuoſen neben unwiſſenden Hörern, die ſie betrachten, ohne ſie zu beachten, ſie hören, ohne ihnen zuzuhören, und ſie als bloße zwar unentbehrliche, aber gor wenig intereſſante Nothhelfer (als nothwendige Uebel) in den Konzerten anſehen. — — — — —

Verzeichnen wir im Folgenden in Kürze ſämmtliche einem wirklich gut zu nennenden Pianiſt-Begleiter unentbehrlichen Eigenſchaften.

Er ſei:

1. guter Klavier-Techniker, da die Begleitung gewiſſer Opernſachen häufig ebenſo verzwickt wie undankbar geradezu einen Soliſten erfordert;

2. trefflicher a-vista-Spieler. Leſen, inneres Aufnehmen des Geleſenen und deſſen äußere Wiedergabe ſei nur Ein Moment. Er ſei

3. im Stonde, mit größter Leichtigkeit jegliche Muſik in jeden beliebigen Ton zu transponiren;

4. tüchtiger Partitur-a-vista-Leſer;

5. Generalbaßſpieler comme il faut;

6. durchgelernter Harmoniſt, um auch nach unbeziffertem Boß begleiten zu können, dabei gewandt genug, um mit Geſchmock eine nur in Umriſſen oder gar nur zum Theil ausgeſetzte Begleitung ohne weiteres fortſpinnen zu können;

7. Eigner jener göttlichen Gabe, die es ihm möglich macht, dem Soliſten nicht etwa, wie's Viele leider thun, nachzuhinken, nein, deſſen Intentionen im vorous zu errathen, ſich ſeiner Vorzüge nnd Mängel ſchnell bewußt zu werden, jene in's Licht zu ſetzen, dieſe zu verdecken, mit einem Worte, in den Sänger oder Virtuoſen gänzlich aufzugehen. Eine nicht genng zu ſchätzende und ſeltene Gabe, die ſelbſt größeren Komponiſten häufig abgeht. Daher mein Motto:

„Der Pianiſt erlernt's, doch der
Begleiter wird geboren."

8. Er ſei ausgerüſtet mit Engelsgeduld, die keinen Willen kennt, als den des zu begleitenden Artiſten;

9. ſchweigſam, wie ein Stummer, ſobald es an die Oeffentlichkeit geht. Er laſſe Alles über ſich ergehen, ohne je zu murren, und nehme die Gedächtniß- oder Taktfehler des Virtuoſen willig auf ſeine eigenen Schultern, um ja dem Heiligenſchein, mit dem ſich jener ſtets umgibt, kein Fünkchen nur zu rauben.

Macht ja ein Sänger einmal einen falſchen Einſatz oder läßt gar eine Hand voll Takte fallen, ja blickt er dann wohl, wie es meiſt geſchieht, dich, den Begleiter mit durchbohrendem Blicke an, des Inhalts: „Ungeſchickter Tölpel!" ſo halte ſtill und — ſchweige.

Hinter den Kouliſſen freilich, außer dem Bereich des Publikums, da magſt du deinem gequälten Herzen Luft machen und, ihn packend, ſogen: „Du Heuchler, meinſt Dich ſelbſt und macheſt mich zum Eſel!"

„Schon recht, mein Guter!" wird er freundlich ſchmeicheln. „Kann ich denn vor dem ganzen Publikum mich ſelbſt, mich, den Soliſten, Lügen ſtrafen? Doch horch! ſchon ruft man mich auf's Neue, mon klatſcht, mon ſchreit noch mir! das gute Publikum! Ich gehe!

Dramatiſche und äſthetiſche Literatur.

Geſchichte des Drama's von J. L. Klein. Erſter Band: Einleitung. Griechiſche Tragödie. Zweiter Band: Die griechiſche Komödie und das Drama der Römer. Leipzig, T. O. Weigel. 1865. 8.

— w. Es iſt ein höchſt bedeutendes Werk, eine Geſchichte des Drama's aller Völker von den älteſten Zeiten bis auf unſere Tage, von welchem uns in dieſen beiden, zuſammen über tauſend Seiten ſtarken, Bänden der Abſicht des Verfaſſers nach die erſte Hälfte vorliegt. Die univerſalhiſtoriſche Betrachtung der Künſte, bekanntlich die eigentliche Domäne der deutſchen Wiſſenſchaft und auf das Gebiet der bildenden Künſte vornehmlich durch Kugler und Schnaaſe eingeführt, betritt hier nun auch das Feld der dromatiſchen Kunſt. Bisher waren wohl ſtattliche Anfänge dazu, wie Signorelli's „Storia critica de' Teatri antichi e moderni" und die franzöſiſche „Histoire universelle des théâtres", die ſich jedoch auf das eigentlich Theatermäßige beſchränken, außerdem u. A. die berühmten Vorleſungen A. W. Schlegel's, mit ihrer zwar höchſt geiſtvollen, für manche Theile bahnbrechenden, aber im Ganzen doch nur ſkizzenhaften Behandlungsweiſe, und endlich eine große Zahl monographiſcher, literargeſchichtlicher und philoſophiſcher Vorarbeiten für ein derartiges Unternehmen an's Licht getreten. Klein will alle dieſe Spezialgeſchichten und Entwürfe in ein großes organiſches Ganzes verſchmelzen, welches von der Erkenntniß der welthiſtoriſchen Miſſion der dramatiſchen Kunſt ausgeht und letztere durch das geiſtige Geſammtleben der Völker hindurch in ihrer inneren und äußeren Entwickelung verfolgt.

Digitized by Google

Seine Betrachtsweiſe iſt ſomit im Grunde eine geſchichtsphiloſophiſche. „Der leitende Gedanke unſerer Geſchichte des Drama's — ſagt er — kann kein anderer als dieſer ſein: den Gehalt und Kunſtwerth einer dramatiſchen Dichtung auf die kunſtgemäße Entwickelung und Hervorläuterung der Sühnidee zu prüfen". Und er erläutert dieſe Anſchauung zunächſt in einleitenden Betrachtungen über die Grundaffekte im Seelenleben des Menſchen, auf welche ihm alle anderen, aus der gemeinſamen Quelle der Sympathie oder Antipathie, Neigung und Abneigung entſpringenden Gemüthserregungen, deren thatſächliche Aeußerung eben das Drama darſtellt, zurückführbar erſcheinen. Erkennen und Begehren, die Gegenſätze des epiſchen und des dramatiſchen Handelns, Mitleid und Furcht, ſowie der vielbeſtrittene ariſtoteliſche Begriff der Katharſis finden hier im Zuſammenhange einer phyſiologiſch-pſychologiſchen Zergliederung der menſchlichen Natur ihre Beſtimmung und Erläuterung. Dann wendet ſich der Verfaſſer zu den verſchiedenen Formen der Verſöhnungs- und Reinigungs-Idee außerhalb des Drama's, zu den mythiſchen Beiſpielen von Blutſühne, zu den Zauber- und Beſchwörungsliedern der alten prieſterlichen Sänger Orpheus, Melampus u. ſ. w., zu den Vorſtufen des Drama's, endlich zu deſſen religiöſen Anfängen bei den Griechen. Durch dieſe Betrachtung wird nun allerdings nur beſtätigt, was jedermann bereits wußte, daß nämlich der Anfang, wie aller höheren Kunſt, ſo auch des Drama's im Kultus zu ſuchen ſei. Aber wir gewinnen in dieſen Zuſammenhang des religiöſen und künſtleriſchen Lebens durch Klein's von echt hiſtoriſchen Geiſte getragene Behandlung einen viel tieferen Einblick, als ihn die rein äußerliche Verknüpfung des geſchichtlich Gegebenen zu bieten vermag.

Nachdem der Verfaſſer ſo die innere Geſchichte des Drama's in ihren Grundzügen gleichſam vorgezeichnet hat, wendet er ſich zu der eigentlichen Erſcheinung desſelben als Kunſtform und zwar natürlich zuerſt bei den Griechen. Auch hier verläßt er die oben bezeichnete Bahn keineswegs. Aber wir haben es dabei als ein großes Verdienſt ſeines Buches anzuerkennen, daß daſſelbe trotz dieſer vorzugsweiſe geſchichtsphiloſophiſchen Färbung den Anſprüchen der Literaturgeſchichte im engeren Sinne nicht aus dem Wege geht, dieſelben vielmehr in ausgedehnteſter Weiſe befriedigt. Nachdem Klein die Entſtehung der griechiſchen Tragödie aus dem bakchiſchen Chorgeſang entwickelt, und die erſten uns nur aus Nachrichten oder Bruchſtücken bekannten Gründer der tragiſchen Dichtkunſt kurz behandelt hat, beſchäftigt er ſich mit der ausführlichen Darlegung der ſceniſchen Alterthümer, beſonders mit Bezug auf Athen, welches die eigentliche Geburtsſtätte des griechiſchen Drama's werden ſollte. Das attiſche Feſtweſen, die Bühne und ihre Einrichtung, endlich das jüngſt wieder aufgegrabene Theater des Dionyſos werden eingehend betrachtet und endlich die Beziehungen des Theaters zum Staat, ſowie der innere Bau der Tragödie, die darſtellenden Perſonen und das Publikum in's Auge gefaßt. Den Hauptinhalt des erſten Bandes aber bildet die Charakteriſtik der drei großen attiſchen Tragiker, des Aeſchylos, Sophokles und Euripides und die kritiſche Analyſe ihrer Werke, ſo weit ſie uns erhalten oder aus Bruchſtücken und Nachrichten der Alten bekannt ſind. Den Preis unter dieſen, mit lebendigſtem Sachverſtändniß und oft geradezu dichteriſchem Feuer geſchriebenen Charakteriſtiken möchten wir der des Aeſchylos ertheilen, und für dieſe wird namentlich auch das Intereſſe des größeren Leſerpublikums um ſo leichter zu gewinnen ſein, als Aeſchylos der Mehrheit desſelben völlig unbekannt und in den Ueberſetzungen und Kommentaren unſerer Philologen — einzelne rühmliche Ausnahmen abgerechnet — nur ſehr ſchwer zugänglich ſein dürfte. Eingeleitet wird die Schilderung des Aeſchylos durch eine Paralleliſirung desſelben mit Herodot und Pindar, dieſen größten geiſtigen Repräſentanten der Epoche von Kleiſthenes bis zum Ende der Perſerkriege, eine Paralleliſirung, welche als ſolche ganz neue und frappante Schlaglichter auf dieſe ſchwungreichſte Epoche des helleniſchen Nationalgeiſtes wirft.

Der zweite Band bringt dann die Schilderung von den Anfängen bis zum Ausgange der neuen attiſchen Komödie. Die Schilderung des Ariſtophanes nimmt den größten Theil des Raumes ein. Auch hier weiß der Verfaſſer durch ein wörtliches Vorführen der weſentlichſten Stellen den Leſer mit dem Dichter gleichſam perſönlich bekannt zu machen, und zugleich ihm den weiten Blick über die Kunſtform im Ganzen ſtets offen zu halten. Eine kurze Ueberſicht der nachenripideiſchen Tragiker und des griechiſchen Drama's in der auf Alexander folgenden Zeit bildet den Schluß des den Griechen gewidmeten Theiles.

Den Schluß des zweiten Bandes aber bilden die Römer. Der Verfaſſer, der ſich überhaupt mit anerkennenswerther Selbſtändigkeit, wenn auch bisweilen vielleicht in etwas burſchikoſer Form, den philologiſchen Autoritäten gegenüberſtellt, bricht hier zunächſt mit Niebuhr und Mommſen eine Lanze für den

Positivismus der altrömischen Geschichte; dann aber zu den dramatischen Leistungen selber übergehend, spricht er dem römischen Volke so ziemlich alle und jede Bedeutung auf dem Gebiete des Drama's ab. Er erkennt in ihm nur ein Uebergangsvolk, das Volk der Brückenschlager, der Pontifices zwischen Griechen und Germanen, das wohl einige Keime zu späterer Neugestaltung mit beigetragen aber keine eigentlich neue dramatische Form geschaffen hat. „Ein Volk, das keine Philosophie der reinen Gotteserkenntniß, das keine Religion der seelenbildenden Harmonie und seelenvereinigenden Liebe aus seinem Innersten herausstrahlt — Völker solchen Schlages", — meint der Verfasser, „können auch keine Tragödie, als eine todtgeborene, zur Welt bringen". Dennoch ist in Klein's Darstellung alles nur irgend Bedeutsame, was die römische Bühne künstlerischer und rein volksthümlicher Gattung hervorgebracht, mit Fleiß gesammelt und lichtvoll zusammengereiht. Wir folgen dem Verfalle der Kunstform bis an den Rand der heidnischen Zeit, wo mit den christlichen Ideen auch die Anfänge der Mysterien und Passionsspiele, die ersten wirklich lebensfähigen Keime des modernen Drama's aus dem Boden sproßten.

Bevor sich der Verfasser im weiteren Verlaufe seiner Darstellung diesem selber zuwendet, wird er zunächst die Wunderblume orientalischer Dramenpoesie, welche in der Pause der europäischen Theatergeschichte im fernen Indien erblühte, in's Auge fassen. Wir wünschen ihm zur Vollendung seines Unternehmens dieselbe rüstige und begeisterte Kraft, welche er bei den uns vorliegenden Bänden so glücklich bewährt hat.

Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke. Erster und zweiter Band. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1865. 8.

‡ Was von dem Autor mit Recht als das höchste Glück ersehnt, in unseren Tagen von Vielen auch wohl als leichte Beute der Eitelkeit vorweg genommen wird, das erscheint uns hier als ein Denkmal der Pietät, von Freunden einem theuren Verstorbenen gesetzt und zugleich als eine Schuld der deutschen Nation an einen ihrer größtangelegten dramatischen Dichter. Friedrich Hebbel blieb unter manchen Gaben des Glücks auch die vorenthalten, seine Werke in einer korrekt und schön ausgestatteten Gesammt-Ausgabe vereinigt zu sehen. Bis zum Lebensende hatte er sich mit dem Gedanken getragen, und, obwohl im Ganzen kein Freund nachträglicher Umarbeitungen, im Geiste manche durchgreifende Aenderung der Jugendproduktionen vorgenommen. Aber das Meiste blieb unerledigt, als der Tod kam, und so finden wir denn auch in diese Gesammtausgabe nur die wenigen Berichtigungen aufgenommen, welche der Dichter ausdrücklich als definitiv bezeichnet hatte. Andere, nur angedeutete Verbesserungen, die sich in seinen Aufzeichnungen finden, sind in Anmerkungen am Schlusse jedes Bandes hinzugefügt.

Schon aus diesen Dispositionen ersieht man, mit wie treuer Sorgfalt und wahrem Respekt vor dem Schaffen des Genius — Eigenschaften, die wir den Besorgern der deutschen Klassiker-Ausgaben bekanntlich keineswegs durchgehend nachrühmen können — die Herausgabe der Hebbel'schen Werke durchgeführt wird. Zwei nahe Freunde des Verstorbenen, der bekannte Literarhistoriker und Kritiker Emil Kuh und Professor Julius Glaser, haben sich dazu vereinigt. Dem Ersteren ist die eigentliche Redaktion des Ganzen übertragen; doch sind auch dem Letzteren, sowohl was die Beschaffung der Materialien als was die Fassung des Textes betrifft, wesentliche Mitverdienste zuzuschreiben. Aus dem Vorwort ersehen wir zugleich mit Freude, daß E. Kuh mit einer umfassenden, an die Gesammtausgabe der Werke sich anschließenden Biographie Hebbel's beschäftigt ist.

Es liegen von der Ausgabe bisher zwei Bände vor. Der erste enthält: „Judith", „Herodes und Marianne", und „Ein Trauerspiel in Sicilien", diesen eigenthümlichen Versuch einer „Tragikomödie", welchen Hebbel zuerst mit einem einleitenden Sendschreiben an H. Th. Rötscher in der „Leipziger Novellenzeitung" und dann später selbständig veröffentlichte. Der zweite Band umfaßt: „Maria Magdalena", „Julia" und „Michel Angelo". Daran werden sich in den folgenden Bänden die übrigen Dramen und dramatischen Fragmente, unter letzteren auch das „gigantisch angelegte" Bruchstück des „Moloch" anreihen, welches der Dichter noch während seines Aufenthaltes in Italien angefangen, dann in Wien mit besonderer Liebe weitergeführt hatte, an dessen Vollendung er aber durch neue fesselndere Stoffe verhindert wurde. Dann sollen die Gedichte, und zwar in der von Hebbel selbst getroffenen Eintheilung, ferner die Novellen, Reisebriefe, vermischte poetische Prosa, und endlich die verschiedenen Abhandlungen und Kritiken folgen.

Wir billigen es durchaus, daß die Herausgeber diesem letzteren Theile der Thätigkeit Hebbel's volle Berücksichtigung angedeihen lassen wollen, da derselbe bei der so ausgesprochen spekulativen Natur des Verewigten,

Digitized by Google

abgeſehen von aller Pietät, eine ganz beſondere Bedeutung beanſpruchen darf. Da Hebbel eine große Zahl ſeiner kritiſchen und äſthetiſchen Abhandlungen in verſchiedenen Zeitſchriften anonym veröffentlicht hat, ſo dürften dadurch freilich dem literariſchen Publikum noch manche, zum Theil nicht eben ſehr ſanfte, Ueberraſchungen bereitet werden. Den letzteren Bänden wollen die Herausgeber auch die der „Maria Magdalena“ und der „Julia“ zufällig angefügten Abhandlungen einverleiben, während andererſeits die mit den Dramen enge verknüpften Vorreden unter die Anmerkungen verwieſen werden. In dieſen Anmerkungen finden auch die Notizen über die jedesmaligen Entſtehungszeiten der Werke Platz. Vielleicht würde es gut geweſen ſein, wenn dieſelben auch auf dem Titel eines jeden Werkes noch beſonders hinzugefügt worden wären.

Der bei Holzhauſen in Wien beſorgte Druck und die ſonſtige Ausſtattung ſind von der gediegenſten Eleganz. Der Preis (1 Thlr. pr. Band) iſt ein höchſt mäßiger. Das Ganze wird vorausſichtlich 12 Bände umfaſſen und im Laufe des nächſten Jahres vollendet ſein. Wir empfehlen es allen ernſten Freunden der Literatur auf's wärmſte.

Form und Gehalt in der Aeſthetik. Eine kritiſche Unterſuchung über Entſtehung und Anwendung dieſer Begriffe. Von Dr. Theodor Vogt. Bei C. Gerold in Wien.

v. Br. — Man muß in der That darüber erſtaunen, daß der menſchliche Geiſt nicht müde wird, immer wieder von neuem Probleme zu unterſuchen, welche bereits ſeit Jahrtauſenden Köpfe von der eminenteſten Begabung beſchäftigt haben, ohne daß bisher eine Löſung derſelben gelungen wäre, welche man als eine definitive, unanfechtbare, für alle Zeit feſtſtehende anſehen könnte. Eines dieſer Probleme iſt denn auch dasjenige, deſſen neuerliche Unterſuchung der Verfaſſer der vorliegenden Schrift unternimmt, ein Unternehmen, welches, wenn mit Ernſt, Gründlichkeit und umfaſſender Bildung durchgeführt, ſchon um dieſer Eigenſchaften, wie um des Muthes willen, den es erfordert, Achtung abnöthigt, die wir denn auch dem Verfaſſer, welcher jene Eigenſchaften in vollem Maße beſitzt und in ſeiner Arbeit bethätigt, von vornherein zollen.

Sollten wir in ſchroffer Weiſe zwei Parteien unterſcheiden, von welchen die eine das eigentliche innerſte Weſen der Kunſt in dem, was man „Gehalt“, die andere dagegen in dem, was man „Form“ nennt, ſucht (während eine dritte Partei die beiden Extreme zu vermitteln ſtrebt und das Weſen der Kunſt in die untrennbare Einheit von Form und Gehalt ſetzt), ſo hat der Verfaſſer dieſer Schrift ſeine Stellung ganz entſchieden auf Seite der zweiten Partei genommen. Und wir bekennen, daß, wenn wir uns ſchon in gleich beſtimmter Weiſe entſcheiden müßten, wir uns weitaus eher zu der von der letzteren, als zu der von der erſteren Partei ausgeſteckten Fahne ſtellen würden. Denn ob es gleich undenkbar ſcheint, daß mit dem Begriffe der Form allein jemals das Weſen, der Begriff der Kunſt völlig erſchöpft werden könnte, ſo ſcheint es uns doch unzweifelhaft, daß das eigentliche, innerſte Weſen der Kunſt, insbeſondere, was man das „Schöne“ nennt, nur allein in der Form zu ſuchen iſt, wobei freilich nicht ſowohl über den ſubjektiven Urſprung dieſes Schönen, als vielmehr über die objektiven Merkmale, durch welche es für uns zur Erſcheinung kommt, entſchieden werden ſoll, wie denn auch eine Unterſuchung der Kunſt ganz allein vom Standpunkte der Form aus gar wohl denkbar iſt, während dagegen eine gleiche Unterſuchung nur allein vom Standpunkte des ſogenannten Gehaltes aus immer in's Abſurde und Nebelhafte führen wird.

Der Verfaſſer theilt ſeine Schrift in ſieben Abſchnitte, deren erſter von der „theoretiſchen Beobachtung und praktiſchen Werthſchätzung“ handelt, von denen es die erſtere nur mit einem Sein, die letzte dagegen mit einem Seinſollen zu thun hat, welche daher für die ſpezifiſch äſthetiſche Unterſuchung allein in Betracht kommt. „Diejenigen Elemente“, ſagt nun der Autor, „welche urſprünglich und unmittelbar ein Wohlgefallen oder Mißfallen hervorrufen, nennt man äſthetiſche Elemente, durch deren vollſtändige Aufzählung der Aeſthetik eine feſte Baſis geſchaffen wird. Was der theoretiſchen Auffaſſung dabei unterliegt, ſind die einzelnen Elemente eines äſthetiſchen Verhältniſſes, die man den Stoff desſelben nennen kann“.

Im zweiten, ſehr kurz gefaßten Abſchnitte unterſucht der Verfaſſer dieſe „äſthetiſchen Elemente“, indem er hier, wie in ſeiner ganzen Schrift überhaupt, ſeinen Ausgangspunkt von Herbart nimmt, und geht in dem dritten Abſchnitte zu einem hiſtoriſchen Ueberblick über die beiden vornehmſten philoſophiſchen Syſteme des Alterthums, die Platon's und Ariſtoteles' nämlich, und (da die ganze dazwiſchen liegende, obwohl mehr als zweitauſendjährige, Epoche nicht in Betracht kommt) die der neueren Zeit: Kant's, Fichte's, Schlegel's,

Digitized by Google

Schelling's und Hegel's über, einzig und allein natürlich die Ansichten untersuchend, welche diese Philosophen von dem Wesen des Schönen und der Kunst überhaupt aufgestellt haben.

Der vierte Abschnitt: „Von der aus der historischen Betrachtung resultirenden doppelten Begründung des ästhetischen Werthes", gibt ein Resumé des vorhergehenden, und in dem folgendem fünften, dem ausführlichsten Abschnitt geht der Verfasser endlich auf die verschiedenen einzelnen Künste: die Architektur, Malerei, Plastik, die (hier besonders aufgeführte) Rhythmik, die Musik und Poesie ein.

In diesem Abschnitte muß uns an dieser Stelle besonders der der Musik gewidmete Theil interessiren. Es ist auffallend genug, welche Wichtigkeit für ästhetische, ja für allgemein philosophische Untersuchungen von so vielen Schriftstellern alter und neuer Zeit gerade der Musik beigemessen wird. So bemerkt auch unser Autor (Seite 132): „Die Musik verdient geradezu ein Vorbild der Aesthetik zu sein". Wir möchten den Grund dafür, daß die Musik den heterogenster Geistern so sehr imponirt, den ruhigsten und kältesten, wie den beweglichsten und entzündlichsten, so daß sie in dieser wundersamen Kunst einen Schlüssel zu finden hoffen, der das Wesen der Kunst tiefer, als irgend ein anderer erschließt, darin suchen, daß in dieser wundersamen Kunst das Unbestimmteste, die rein subjektive Empfindung in ihrer größten Intensität sich mit dem Bestimmtesten, mit reinen, auf mathematischen Gesetzen beruhenden Zahlenverhältnissen verbindet, wie in keiner anderen Kunst.

Der Verfasser bekundet offenbare spezielle musikalische Bildung, und es ist der ganze Abschnitt über Musik, wie das klar geschriebene, wohl durchdachte Büchlein überhaupt, sehr lesenswerth, und daher der Aufmerksamkeit derjenigen, welche sich für den Gegenstand interessiren, durchaus zu empfehlen.

Der sechste Abschnitt handelt von dem „Naturschönen" und in dem siebenten, letzten Abschnitt geht der Verfasser insbesondere auf die Kunstansicht Vischer's ein, gegen welche er, wie er von seinem Standpunkte aus natürlich muß, polemisirt.

Wiener Theater- und Konzertbericht.

Schlußwort.

Φ. — In der vorigen Nummer haben wir einen kurzen Ueberblick der Leistungen unserer beiden Hoftheater während der ersten Hälfte der Saison gegeben, und die Referate über die anderen Bühnen, sowie über sämmtliche Vorkommnisse im Konzertfache, ebenfalls bis zu den kurzen Weihnachtsferien geführt. Wenn wir heute, in dieser letzten Nummer der „Recensionen" noch ein Mal die Feder ergreifen, so geschieht es in Folge des natürlichen Dranges, auch unsererseits nicht ohne ein Wort des Abschiedes die Arena zu verlassen, auf welcher wir durch eine Reihe von Jahren nach unseren besten Kräften zu wirken bestrebt waren.

Vollkommene Unbefangenheit und Unparteilichkeit ist in der Kritik ebensowenig, wie überhaupt im Leben, zu finden. Eine meist unbewußte Vorliebe für den Einen, oder Antipathie gegen den Anderen, eine individuelle Neigung für eine bestimmte Gattung von Kunstwerken, oder ein gewisser instinktiver Widerwille gegen eine andere Gestaltung derselben, haben gewiß gar oft, ohne unser Wissen und Wollen, unser Urtheil beeinflußt. Allein das können wir mit gutem Gewissen behaupten, daß wir stets die Sache und nicht die Personen im Auge hatten, und uns nie durch persönliche Rücksichten bestimmen oder beirren ließen. Was uns die Ausführung der gestellten Aufgabe wesentlich erleichtert hat, ist, daß sie uns beinahe nie zur beückenden Last geworden, sondern daß wir fast immer ebenso gerne an die Arbeit gingen, als wir sie freudig und vertrauensvoll übernommen hatten. An lebhafter Anregung hat es uns nie gefehlt, besonders da wir der Tendenz des Blattes gemäß, die rein theoretische Erörterung, die bloß abstrakte Abhandlung möglichst zu vermeiden, und unseren Besprechungen stets eine praktische und nachwirkende Gestaltung zu verleihen getrachtet haben.

Das letzte Dezennium, welches für Wien eine Zeit der künstlerischen Gährung und Krise war, bot gerade in dieser Beziehung der Stoffe mehr als mancher frühere, ruhiger dahinfließende und in sich abgeschlossene Zeitabschnitt. Die Gründung der Vereine für gemischten Chor, die massenhafte Vermehrung der Männergesangs-Genossenschaften aus allen Schichten der Bevölkerung, die Reorganisation der Gesellschaft der Musikfreunde, die Wiederbelebung der Philharmonischen Konzerte, die zum Bedürfniß gewordenen Quartett-Produktionen haben

eine komplete Umgestaltung des Wiener Musiklebens vollbracht. Nicht nur, daß das Virtuosenthum beinahe allen Boden in der Oeffentlichkeit verloren hat und einer ernsteren, edleren Richtung Platz machen mußte, sondern selbst am häuslichen Herd ist dadurch der musikalische Geschmack ein geläuterter, die eingeschlagene Bahn eine künstlerisch berechtigtere geworden. Welch ein weites Feld stand hier der Kritik offen, wo sie anregen, aufmuntern, unterstützen, fördern konnte.

In der Geschichte unserer Oper bildet die Einbürgerung der Wagner'schen Dichtungen das einzige wichtige Moment. So entschieden das Wiener Publikum bisher die sogenannte Zukunfts-Musik im Konzertsaal zurückgewiesen hat, so günstig war die Aufnahme derselben auf der Bühne. Bei der Leidenschaftlichkeit des Parteigeistes und der Aufgeregtheit der Gemüther, sobald es sich um die Zukunftsmusik und ihre Vertreter handelt, konnte wohl füglich von der Kritik in diesem Punkt ein ganz unbefangenes oder endgiltiges Urtheil weder erwartet noch gefordert werden. Im Uebrigen war unsere Stellung dem Operntheater gegenüber eben keine beneidenswerthe. Wenn wir früher erwähnt, daß wir unserem Beruf fast immer freudig nachgekommen sind, so bezog sich der Ausnahmsfall auf diesen Zweig unserer Besprechungen. Wie gerne hätten wir auch hier aufmunternd, unterstützend, fördernd gewirkt; wie selten aber waren wir in der Lage es thun zu können. Eine zopfige Organisation, welche allen möglichen Intriguen Thür und Thor öffnet, eine unfähige artistische Leitung, eine Pseudo-Regie ohne Kenntnisse und Ansehen, das sind die Elemente, welche am Spitalplatz die trefflichen künstlerischen Kräfte, die riesige Dotation, die Langmuth und Geduld des Publikums ver- und mißbrauchen, und so das Institut immer tiefer hinabziehen. Anfangs allein in unserer Opposition gegen dieses Treiben, hat sich nach und nach beinahe die gesammte Wiener Kritik uns angeschlossen, und auch im Publikum fängt die Geduld nachzulassen an. Nur in den maßgebenden Kreisen will man nicht zur Einsicht kommen, im Gegentheil man scheint wie mit einer Art kindischen Trotzes das morsche System envers et contre tous aufrecht halten zu wollen. Was Wunder, wenn unter solchen Verhältnissen ungeachtet der oft trefflichen Leistungen des Orchesters und der einzelnen Künstler, ungeachtet der zufällig vorzüglichen Gesammtaufführung dieser oder jener Vorstellung der Kritiker zuweilen seine Feder in Galle taucht und etwas über die Schnur haut.

Mit unseren Vorstadtbühnen sieht es wohl auch nicht sehr erfreulich aus; im Allgemeinen betrachtet, kann wohl niemand leugnen, daß auch sie immer tiefer herabsinken. Allein hier mußte der Maßstab unserer Kritik naturgemäß ein ganz anderer sein. Wir standen hier Privatunternehmungen gegenüber, denen das „Geschäft" die Hauptsache, und folglich die Kassa maßgebend sein muß; hier kann sich die notorische Unfähigkeit auf die Länge nicht zwischen einem sicheren Jahres-Abonnement und einer behubaren Staatsdotation weich betten, sondern sie wird durch den Bankerott aus dem Hause gejagt. Hochstrebende künstlerische Anforderungen an solche Unternehmungen zu stellen, wäre lächerlich, und die Kritik muß sich wohl, wenn nur die gebotene Unterhaltung in möglichst anständiger Form gefaßt, nichts geradezu Verderbliches enthält und in wirksamer Weise dargestellt wird, zufrieden stellen. Daß wir oft selbst diese so bescheidenen Forderungen nicht erfüllt fanden, ist freilich wahr; wenn wir aber weit öfter ein gutes Ensemble, hervorragende Leistungen von unwiderstehlicher komischer Wirkung mit gutem Gewissen lobend hervorheben konnten, so haben wir zugleich eine Pflicht der Dankbarkeit gegen diejenigen ausgeübt, die uns wie Tousend Andere die Wohlthat, uns herzlich lachen zu machen, erwiesen haben.

Am schmerzlichsten empfinden wir aber die Einstellung unserer Thätigkeit hinsichtlich des Burgtheaters. Diesem verdanken wir zum größeren Theil die praktische Heranbildung zu unserem Beruf. Hier fanden wir immer lebhafte Anregung, oft ungetrübten Genuß, nicht selten sogar lohnende Anerkennung unseres redlichen Strebens. Wir haben beim Beginn unseres Unternehmens bis zum Antritt der Direktion durch Hrn. Laube, welcher einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte des Burgtheaters bildet, zurückgegriffen, konnten also diese neue Aera des „ersten dramatischen Institutes Deutschlands" vom ersten Momente an bis auf den heutigen Tag verfolgen. Hr. Laube hat das Institut in artistischer Beziehung vollständig reorganisirt. Ist er auch in einzelnen Fällen, wie bei einem entschiedenen und energischen Charakter kaum anders möglich, etwas rauh und schonungslos verfahren, so muß doch anerkannt werden, daß er es in bewunderungswürdiger Weise verstanden hat, die alten Traditionen, welche dem Burgtheater seinen Ruhm erhalten hatten, auch jetzt mit den zeitgemäßen Neuerungen zu verschmelzen. Manche griesgrämige Naturen, oder eingefleischte Anbeter der „alten Zeiten" faseln freilich viel vom Verfall des Burgtheaters: wir haben diese ganz

Digitized by Google

ſubjektive Anſicht ſtets bekämpft. Die Zeiten, die Menſchen, die Anſichten, die Forderungen ſind andere, doch nicht ſchlechtere geworden. In der von dieſen Hypochondern uns immer als allein muſtergiltig vorgehaltenen Periode (1825—45), wo Anſchütz, Löwe, Korn, Fichtner, Wilhelmi, Coſtenoble, La Roche, die Müller, Nettich, Peche, Neumann, im vollſten Glanz ihres Wirkens ſtanden, gab es ebenfalls der Unzufriedenen genug, welche die Zeiten einer Adamberger, Lefevre, Rouſſeul, Bulla, Schröder, eines Lange, Brockmann, Rooſe, Baumann, u. ſ. w. nicht vergeſſen konnten. Wenn die jetzige Zeit für die Tragödie keinen Grillparzer, für das Lokal-Luſtſpiel keinen Bauernfeld mehr hat, ſo iſt es wahrlich nicht die Schuld des Hrn. Laube und ſeiner Reorganiſation. Was aber das Geſammt-Repertoir betrifft, ſo genügt ein flüchtiger Blick auf einſt und jetzt um jeden Unbefangenen zu überzeugen, daß es gegenwärtig reichhaltiger, vollſtändiger, ſyſtematiſcher, mit einem Wort viel beſſer iſt. Shakeſpeare bildet jetzt einen Hauptbeſtandtheil desſelben, der in den vierziger Jahren ganz vernachläßigte Grillparzer wurde wieder zu Ehren gebracht, und nur in Bezug auf die Erzeugniſſe der modernen dramatiſchen Poeſie wäre eine etwas liberalere Anſchauung wünſchenswerth. Wie gering übrigens die dramatiſche Erzeugungskroft der Neuzeit iſt, beweiſt am beſten die verſchwindend geringe Zahl der Werke, denen während dieſer fünfzehn Jahre eine mehr als vorübergehende Bedeutung zuerkannt werden darf. Wir wüßten derer nur zwei: Otto Ludwig's „Erbförſter" und in letzter Zeit Hebbel's „Nibelungen", denn ſelbſt Halm's „Fechter von Ravenna" hat trotz des beiſpielloſen Aufſehens bei ſeinem Erſcheinen die Feuerprobe der Zeit nicht beſtanden.

Schwere Verluſte hat das Burgtheater während dieſer Zeit zu erleiden gehabt. Wir ſprechen nicht von Korn, der gleich beim Beginne von Laube's Direktion ſich von der Bühne zurückzog. Das erſte Opfer, welches der Tod ſeinem Wirken entriß (1852) war Wilhelmi, dieſes Prototyp der humoriſtiſchen Onkel. Fünf Jahre ſpäter (1857) ſtarben die zwei tüchtigen Künſtler, die ſich mit Glück in ſein Erbe getheilt hatten: Lukas und Lußberger. Noch zwei in ihrem beſcheidenen Wirkungskreis verdienſtvolle Mitglieder gingen mit Tod ab: Frl. Zeiner (1860) und Hr. Piſtor (1863). Doch nicht nur der Tod, auch die Ehe lichtete die Reihen des Künſtlerkreiſes. Nebſt Louiſe Neumann (1856) und Marie Boßler (1861) wurden noch zwei reichbegabte Kunſtjüngerinnen: Marie Schokz (1858) und Auguſte Rudloff (1860) nach kurzem Wirken ihrem Beruf entzogen. Frl. Wildauer, obwohl erſt Anfangs dieſes Jahres penſionirt, konnte doch, ſeitdem ſie Sängerin geworden war, kaum mehr zu den aktiven Mitgliedern zählen. Dreier großer Talente müſſen wir hier noch erwähnen, die freiwillig dem Burgtheater den Rücken kehrten, nachdem ſie durch kurze Zeit wie vorüberziehende Meteore geglänzt hatten. Bognmil Dawiſon, Marie Seebach, Friederike Goßmann. Alle drei ſind unleugbar geniale Naturen, doch fehlt allen dreien die künſtleriſche Weihe, das höhere Komödiantenthum bekam bei ihnen die Oberhand: ſie ſehnten ſich noch ſtetem Wechſel, ſie benöthigten das Gejohle der Gallerien, und dabei wollten ſie „gute Geſchäfte" machen. Das Alles war freilich an der Burg nicht zu finden. Doch die drei ſchwerſten Verluſte trafen dieſe Bühne in der letzten Zeit. Karl Fichtner, der glänzend ſchied, wie er durch vierzig Jahre glänzend gewirkt, Heinrich Anſchütz, den nur das unerbittliche Alter mit ſeinen unausbleiblichen Gebrechen vom Schauplatz ſeines Ruhms vertreiben konnte, und Julie Nettich, deren künſtleriſche Thätigkeit vor der Zeit durch ein unheilbares Uebel unterbrochen wird. Mit Fichtner und Anſchütz traten auch die beiden Frauen von der Bühne zurück. Wenn wir noch hinzufügen, daß obgleich Hr. Löwe und Fr. Peche noch in untergeordneten Rollen beſchäftigt werden, ſie doch künſtleriſch bereits zu den verſtorbenen zählen, weil beide das Talent nicht beſeſſen haben zur rechten Zeit und mit Anſtand alt zu werden, ſo haben wir alle wichtigeren Verluſte erwähnt, die das Burgtheater erlitten hat. Nur wenige erſte Kräfte ſind mehr aus der Zeit vor Hrn. Laube geblieben: Die Damen Haizinger, Hebbek, Koberwein, die HH. La Roche, Beckmann und Arnsburg. Alle Uebrigen wurden ſchon durch Hrn. Laube engagirt. Daß wir in dieſer langen Periode mehr als ein Mal Gelegenheit fanden, Hrn. Laube in ſeinen Engagements einzelne Mißgriffe vorzuwerfen, vermindert keineswegs ſein Verdienſt um die im Ganzen treffliche Zuſammenſtellung ſeines Perſonals. Eine Zeit, in welcher ſich zwei hervorragende Erſcheinungen, wie Lewinsky und Charlotte Wolter finden, kann nicht für die dramatiſche Kunſt unfruchtbar genannt werden, und bei einem Künſtlerkreis wie jener des Burgtheaters iſt, wo neben den früher Genannten in erſter Reihe noch die Damen Gabillon, Bognar, Baudius, die HH. Wagner,

Digitized by Google

Sonnenthal, Baumeiſter, Meixner, Förſter, Gabillon, Franz, Franz Kirſchner ſtehen, muß der oft beklagte Verfall der dramatiſchen Kunſt nach ſehr bezweifelt werden Speciell vom Verfall des Burgtheaters aber kann bei den hervorragenden einzelnen Kräften, bei dem trefflichen Enſemble, bei dem einheitlichen Styl, bei der pietätvollen Aufbewahrung der guten Traditionen, bei dem reichhaltigen Repertoir, bei der energiſchen und intelligenten Leitung noch viel weniger die Rede ſein.

Daß wir trotz dieſer großen, allgemeinen Vorzüge, die wir nie verkannt, und die wir hier noch einmal recht deutlich hervorheben wollten, im Einzelnen viel zu tadeln fanden, ſowohl an der Leitung, als an der Darſtellung, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, mit Befriedigung zu bemerken, daß ein aufrichtiger Tadel, ein gutgemeinter Rath, ein freundlicher Wink, ſei es von der Direktion, ſei es von den Künſtlern berückſichtigt wurde, und haben uns anderſeits auch nie geſcheut, einen Irrthum zu bekennen oder zu berichtigen, wenn wir eines Beſſeren belehrt wurden. Dieſe beſtehende Wechſelwirkung hat uns das Burgtheater doppelt werth gemacht und macht uns jetzt die Trennng doppelt ſchwer.

Wir ſcheiden vom Burgtheater wie von einem lieben Freunde, dem wir oft über ſeine Fehler und Schwächen etwas bittere Wahrheiten ſagen mußten, gegen den wir aber ſtets aufrichtig waren, der ſehr hoch in unſerer Achtung ſteht, und für welchen wir immer ein Gefühl dankbarer Verehrung hegen werden. Und wir ſchmeicheln uns mit der Hoffnung, daß auch das Burgtheater den „Recenſionen" eine freundliche Erinnerung bewahren wird, und daß, wenn vielleicht nach Jahren ſowohl der artiſtiſche Leiter, wie die Künſtler ſich vergebens nach einem Organ umſehen ſollten, welches mit Liebe und Aufrichtigkeit die Leiſtungen ihres Inſtitutes beſprechen möchte, ſie ebenfalls bei ſich denken werden: „Es iſt doch ſchade, daß die „Recenſionen" nicht mehr da ſind"..

Korreſpondenz-Nachrichten.

♂ Berlin. („Kalberg". Gaſtſpiele in der Oprr. Vorſtadt-Navitätrn.) Das könig. Schauſpiel gab am 22. Dezember zum 1. Male: „Kalberg", hiſtoriſches Schauſpiel in fünf Aufzügen von Heyſe. Die ziemlich flüchtige Arbeit des fruchtbaren Verfaſſers will im Ganzen an den Patriotismus appelliren, indem ſie uns die wuchtige, biedere Kerngeſtalt Joachim Chriſtian Nettelbeck's, des unerſchrockenen Vertheidigers Kalberg's (1807), in dir Erinnerung zurückruft. Wer nur einen Blick in die Selbſtbiographie dieſes alten wackern Preußen (Leipzig, bei Brockhaus 3 Bde.) gethan hat, wird ſich durch die rührendſte Naivetät, Lebendigkeit und Wahrheit jener Blätter angezogen fühlen müſſen; dagegen bedürfte es vielleicht eines urſprünglicheren Dramatikers, ohne das Talent und die Sprachgewandtheit Heyſe's zu unterſchätzen, uns dieſen, durch ſeine bewunderungswürdige Aufopferung, Energie, Muth, Umſicht und Lebensklugheit hervorragenden Bürgerrepräſentanten in Fleiſch nnd Blut umzuſetzen. Als ein „hiſtoriſches" Stück vermögen wir dieſe neue Arbeit des Verfaſſers nicht anzuerkennrn, dazu mangelt ihm ſchon die nothwendige Herbigkeit des Zeitkolorits, nnd wenn auch die zwei erſten Akte eine gute „Mache", die jedoch etwas abſichtlich auftritt, verrathen, die letzten drei wollen ſich vergeblich der Schwäche und Ermüdung entziehen. Die prächtige Leiſtung Döring's (Nettelbeck) gewann unſere lebendigſte Theilnahme; die übrigen Perſonen ſind meiſt Schemen, unter denen ſich nur ſtellenweiſe der Invalide Würges (Hr. Baumeiſter) und die Roſe (Frl. Erhartt) bemerklich machen. — In der Oper gaſtirte Frl. v. Edelsberg, bereits engagirt, als Fides nicht ohne Beifall, die zum Erſatz der verſtorbenen Sängerin Frl. Dr Ahna auserſehen zu ſein ſcheint. Als weitere Rollen nennen wir Angela im „Schwarzen Domino" und Gluck's „Orpheus". Zu Neujahr beginnt Frl. Artôt wieder ein längeres Gaſtſpiel. Wie wir hören, wird das franzöſiſche Schauſpiel vom 1. Januar ab regelmäßig vier Vorſtellungen wöchentlich geben. Bei Wallnrr führte man zum 1. Male auf: „Zeitgemäß", Poſſe in drei Akten mit Geſang und Tanz von E. Pohl, Muſik von Conradi. Langweiliger, witz- und geiſtloſer iſt kaum je eine Poſſe, die den Reklamenſchwindel und das Vereinsunweſen geißeln will, abgeſpielt warden; die zweideutigen Stellen wurden mit entſchiedener Oppoſition begleitet. Das einzig Komiſche war, daß einige Spaßvögel den Verfaſſer nach dem zweiten Akt riefen. Geſpielt ward theils mit Unluſt, theils bietet das Machwerk keine Gelegenheit zu beſonderen Leiſtungen. Ein großer Theil des Publikums hatte ſchon vor dem Schluß das Theater verlaſſen; zeitgemäß wär's endlich, dergleichen Poſſen gar nicht mehr zu beſuchen und die Zeit beginnt ſchon zu kommen. Callenbach's Theater hat ſich zu einer Liederhalle, Entrée fünf Silbergroſchen umgewandelt. In der Viktoria produzirte ſich die Reiterin Mrs. Agnes Lake als „ſprechender Mazeppa" mit obligaten Raſſelunſtſtückchen. Barbeit Vorbei! — Bei Waltersdorff neu: „Das verlarene Paradies".

—y— München. (Frl. Janauſchek und Fr. v. Bulyawsky in „Maria Stuart"). Nachdem am 6. d. M. Frl. Janauſchek als Iphigenie unter enthuſiaſtiſcher Begrüßung und zahlreichen Beifallsbezeugungen ihr diesjähriges Gaſt-

ſpiel eröffnet, fand am 8. die erſte der von Prof. Bodenſtedt neu einſtudirten Darſtellungen kloſſiſcher Dramen, die unverkürzte Aufführung von Schiller's „Maria Stuart" ſtatt, die außerdem dadurch von außerordentlicher Anziehungskraft war, daß in ihr zum erſten Mal — wie es heißt, auf beſonderen Wunſch des Königs — die beiden Löwinnen unter den uns ſeit Jahren beglückenden Gäſten neben einander auftraten, indem Fr. v. Bulyawsky die Titelrolle und Frl. Janauſchek die Rolle der Königin Eliſabeth ſpielte. Wenn man ſich vorher hier und dort verwunderte, daß ſich die letztgenannte Künſtlerin zur Uebernahme der minder dankbaren Rolle entſchloſſen, ſo hat der Erfolg der Darſtellung bewieſen, daß zu einer Beſorgniß für ſie durchaus kein Grund vorhanden war: denn bei der Aufführung, wie ſie thatſächlich ſtattgefunden, ſtellte ſich in ſehr fühlbarer Weiſe gerade umgekehrt die Rolle der Maria als die minder dankbare und die der Eliſabeth als die erfolgreiche heraus. Daß hiedurch die vom Dichter beabſichtigte Geſammtwirkung eine Störung erlitt, bedarf keiner Frage. Nichtsdeſtoweniger gewann dadurch die Darſtellung einen eigenthümlichen Reiz, ſo es trat darin gewiſſermaßen eine Rechtfertigung des der Dichtung zum Grunde liegenden geſchichtlichen Thatbeſtandes zu Tage. Die Perſönlichkeit der engliſchen Königin, nicht nur von Seiten ihrer ſchroffen und verwerflichen Charakterzüge, ſondern auch von Seiten ihrer geiſtigen Ueberlegenheit, ihrer hiſtoriſchen Bedeutung und ihrer trotz des äußeren Triumphes tiefſtragiſchen Lage in vollſtem Umfange und in ergreifendſter Weiſe zur Geltung gebracht zu haben, war natürlich nur ein Ergebniß des tief durchdachten, zum höchſten Affekt ſich erhebenden, und doch nie den Boden der Naturwahrheit verlaſſenden Spieles ihrer Darſtellerin. Daß ſie aber in ſolchem Maße, wie es wirklich der Fall war, das höhere Intereſſe für ſich verwendete und über die leidende Königin nicht blos als Herrſcherin, ſondern auch als Künſtlerin den Sieg davon trug, dazu trug, das läßt ſich leider nicht in Abrede ſtellen, auch ihre Mitſpielerin das Ihrige bei: denn obgleich Fr. v. Bulyawsky die Rolle der Maria wieder weit beſſer als vor einigen Jahren, als wir ſie zum zweiten Mal in derſelben ſahen, auffaßte und durchführte, ſo vermochte ſie doch die Höhe ihrer erſten Darſtellung darin nicht wieder zu erreichen, hatte vielmehr in Geſichtsausdruck und Stimme noch ſo viel von den mehr abſtoßenden als Theilnahme erweckenden Tönen einer kränklichen Gereiztheit und erzwungenen Herrſcherwürde zurückbehalten, daß ſie für ſich nicht diejenige Sympathie zu erwecken vermochte, die ſie der Eliſabeth gegenüber erwecken muß. Am unangenehmſten trat dies im erſten Akt hervor, und ganz überwunden ward es nur im fünften, der offenbar diesmal der beſte Theil ihrer Leiſtung war. Neben dieſen beiden Hauptrollen ward beſonders die Partie des Mortimer trefflich ausgeführt. Hr. Rode ſpielte dieſelbe von Anfang bis zu Ende mit derjenigen Miſchung von Verſteckheit und wild zum Ausbruch kommender Leidenſchaft, wie es die verſchiedenen Situationen verlangen, und verſtand zugleich in nicht gewöhnlicher Weiſe das leicht unreif oder überreif Erſcheinende dieſes Charakters zu vermeiden. Die übrigen Rollen waren größtentheils in der früheren Weiſe beſetzt und wurden ohne weſentliche Veränderungen in der hergebrachten Weiſe durchgeführt. Die Wiedereinführung der früher ſtets weggelaſſenen Schlußſcene mochte, Dank der Darſtellung der Eliſabeth, einen entſchieden günſtigen Eindruck, während die erſten Scenen des fünften Aktes in der vorgeführten Ausdehnung doch etwas ermüdend wirkten.

Kleine Chronik.

Ueber R. Wagner's Entfernung aus München ſchreibt man dem „Pf. Courier" aus München: Der Großoheim des Königs, Prinz Karl von Bayern, hat bereits am 7. Dec. Vormittags bei ſeinem Neffen Audienz verlangt und die Entfernung Wagner's als Wunſch der königlichen Familie und des ganzen Landes vorgetragen haben. Der König habe nicht zugeſagt, ſondern weitere Unterſuchung der Sache vorbehalten. Hierauf ſei dem König durch Herrn von Pfiſtermeiſter ein miniſterielles Pramemoria überreicht worden, in welchem derſelbe Wunſch mit der nachdrücklichen Betonung vorgetragen worden ſei, daß nur durch die Entfernung Wagner's der Friede im Lande wieder hergeſtellt werden könne. Auch hierauf ſei zuſtimmender Beſcheid nicht erfolgt. Erſt am 9. Dezember nach 9 Uhr ließ der König den zweiten Kabinetsſekretär Herrn Oberappelrath Lutz zu ſich beſcheiden und behändigte demſelben zwei Schreiben, das eine an den Miniſterpräſidenten Freiherrn von der Pfordten, das andere an Herrn Richard Wagner. In dem erſten Schreiben eröffnete der König dem Miniſter, daß er nach langem und ſchwerem Kampfe ſich entſchloſſen habe, dem Frieden des Landes das Opfer zu bringen und Wagner von ſich zu entfernen. In dem zweitem Schreiben ſagte der König ſeinem „Freunde" Lebewohl und verlangte von ihm das gleiche Opfer. Hr. von der Pfordten expedirte die Botſchaft ſofort an die „Bayer. Zeitung". R. Wagner ſoll von der königlichen Weiſung tief ergriffen und gewillt ſein, ſich für immer und gänzlich zurückzuziehen. In einem anderen Blatte heißt es: „Richard Wagner hat bekanntlich am 10. Dezember ſeine unfreiwillige Abreiſe von München bewerkſtelligt. Der Schmerz, die Stadt, wo ihm die Sonne des Glückes aufgegangen war, ſo plötzlich und unter ſolchen Umſtänden verlaſſen zu müſſen, mag eine Milderung in dem Bewußtſein gefunden haben, daß ihm trotz alledem die königliche Gunſt nach immer lächle, denn, wie man aus ganz guter Quelle erfährt, hat ihn der König noch nachträglich durch ein eigenhändiges ſehr ſchmeichelhaftes Schreiben ſeiner allerhöchſten Huld und fortwährenden Verehrung verſichert." — Wagner wird die nächſten zwei Monate in Genf bleiben und dann, einer Einladung des Großherzogs von Baden folgend, ſich einige Zeit in Karlsruhe aufhalten.

Neue Opern. Armin Früh, ein in Dresden lebender Komponiſt, hat Text und Muſik zu einer vieraktigen Oper „Matilde von Luſignan" geſchrieben, welche ganz in Mozart'ſchem Styl gehalten ſein und von allen modernen Ausſtattungsbehelfen, wie Ballet, komplizirte Maſchinerien ꝛc. ganz abſehen ſoll.

Neues Theater in Paris. Anfang d. M. wurde das neue Théâtre des fantaisies parisiennes eröffnet. Es liegt am Boulevard des Italiens und besteht aus denselben Räumen, in denen bisher Kunstausstellungen mit Konzertproduktionen abwechselten.

Neue Pariser Zugstücke. Am 8. d. M. fand im Theatre du Chatelet in Paris die erste Vorstellung der „Laterne magique" statt. Es ist eine Art von Revue und glänzend ausgestattet. Es zeigt uns die Frauen aller Zeiten und aller Kostüme, von der Eva an bis zu den Toiletten, die noch über die Jetztzeit weit hinausgehen und sich beinahe der einfachen Tracht des ersten Weibes der Welt nähern. Ebenso werden Tänze aller Jahrhunderte ausgeführt. Ein anderes Kassenstück ist Sardou's „La famille Benoiton". Mit allen Waffen glänzender Technik und blendenden Dialogs zieht dasselbe gegen den modischen Luxus der Frauen zu Felde, was natürlich den darin beschäftigten Damen, als den lebenden Beispielen für die herrschende Prunksucht und Verschwendung, Gelegenheit gibt, in den kostspieligsten und reichsten Kostümen zu erscheinen, welche bisher die Pariser Bühne sah. Das Stück wurde auch in Compiegne mit großem Beifall gegeben, und ein weiteres Zeichen für das Aufsehen, welches es erregt, sind zwei auf anderen Pariser Bühnen gegebene Parodien: „La famille Manvalaton" und „La famille Queede — Bouton".

Von Rudolf Gottschall's gesammelten „Dramatischen Werken" sind bereits das dritte und vierte Bändchen ausgegeben worden. Jenes enthält „Die Diplomaten", Lustspiel in fünf Akten, dieses den „Radob", Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Ueber die Pflege der Stimme liegt uns ein Werkchen von Graben-Haffmann vor, mit dem Titel: „Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verlust derselben." Dresden, Bruno, Wienecke.

Fr. Schnarr von Carolsfeld wird, dem letzten Willen ihres verstorbenen Gatten folgend, am 1. Jänner als Lehrerin für Gesang am Konservatorium in München eintreten.

Neue dramatische Werke: „Karl X." (König von Frankreich), historisch-dramatisches Gemälde in 5 Akten von A. Friedrich. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. London, Verlag von H. C. Panzer. „Beatrix von Burgund", Schauspiel von Friedrich Thal. Zeitz, in Commission bei A. Huch, Den Bühnen gegenüber Manuskript. In Darmstadt kam ein dreiaktiges Lustspiel mit dem Titel „Blumengift" vom dortigen Schauspieler Kläger zur Aufführung und soll sehr gefallen haben.

In Rom wird auch die „Afrikanerin" bereits gegeben, aber ohne Musik. Das Scribe'sche Textbuch wurde nämlich von einem Italiener zu einem Drama bearbeitet.

Die „Afrikanerin" in Amerika. Am 1. Dezember fand die erste Vorstellung derselben in New-York statt. Der Erfolg war ein unerhörter, der Beifall stürmisch, die Einnahme betrug 17,000 Franken.

Lokales.

Das sechste Theater, welches so lange Jahre im Zustande der Seeschlange sich befand, tritt nun doch aus den Nebel in die Wirklichkeit. Die Baronin Pasqualati hat endlich ihre Konzession die bereits in ihrem Ridikülle zu madern anfing, glücklich an Mann, oder eigentlich an Männer gebracht. Die HH. Blüdern und Weiß erbauten ein Theater in Verbindung mit einer Bierhalle, und die HH. Strakosch und Kraß übernehmen die Leitung derselben. Nach der Gasse, welche gegenüber dem neuen Gebäude mündet, nennt es sich „Harmonie-Theater". Der Bauplatz (Alsergrund, Ende der Wasagasse) ist kein ganz glücklicher; der Zugang von der Stadt aus ist beschwerlich, und es ist kein Raum zur Aufstellung der Wägen. Beiden Uebelständen ließe sich durch die Verlegung des Einganges nach der Währingerstraße abhelfen, es müßte hiezu nur das ehemals Wild'sche Haus, wo Engländer seine Lokalitäten hatte, angekauft werden. Ueber Einrichtung und Dekorirung werden bereits Wunderdinge erzählt. Die Eröffnung soll am 13 Januar stattfinden. Das feinere Lustspiel und die Operette sollen den Grundstock des Repertoirs bilden „ohne die anderen Genres auszuschließen". Auch Konzerte werden abgehalten. Die Direktion verspricht in ihrer ersten Annonce Adelina Patti, Melanie Scalese (?), Roger, Battesini, (Kontrabassist), u. s. w. — Das Krollsche Etablissement in Berlin scheint dem Unternehmen als Muster vorzuschweben. Wir fürchten, daß hiezu die Lage wenig geeignet ist. Die Mariahilfer Hauptstraße wäre der rechte Ort gewesen. Wir werden das neue Unternehmen auf seiner dornenvollen Bahn nicht mehr begleiten können, und müssen uns darauf beschränken, ihm ein herzliches „Glückauf!" zuzurufen.

Die Schubert-Sammlung des kürzlich verstorbenen Hofrathes Spann, die dieser vom Hofrath Witeczek geerbt hatte, gelangt nun, einem Wunsche des ersten Eigenthümers derselben gemäß, in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. Die Sammlung soll sehr reichhaltig sein, und viele noch ganz unbekannte Werke, besonders Lieder der großen Komponisten enthalten. Wir hoffen, die Gesellschaft wird mit diesen Schätzen nicht so engherzig verfahren wie die „alten Freunde" Schuberts. Wir haben diese Art der Freundschaft und der Pietät einem großen Tondichter gegenüber nie verstanden, die darin besteht, wie ein Geizhals seine Schätze unter Schloß und Riegel zu bewahren und sie der Mit- und Nachwelt eigenmächtig vorzuenthalten; eine Art der Pietät, die nebenbei bemerkt nicht verhindert hat, daß bei Hrn. Hüttendrenner, auch einem „alten Freund", die Oefen mit Opern-Manuskripten Schubert's geheizt wurden. Zwei junge Männer, die als Schubert starb, kaum geboren waren, Hellmesberger und Herbeck, haben für den Ruhm des Meisters mehr gethan, als alle seine „alten Freunde." Wir hoffen, daß die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in richtiger Erfassung ihre Aufgabe für die Verbreitung der noch unbekannten Schubert'sche Werk, in möglichst liberaler Weise fassen werde.

Briefkasten der Redaktion. 28—29 Dezember: ♂ in Berlin Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.